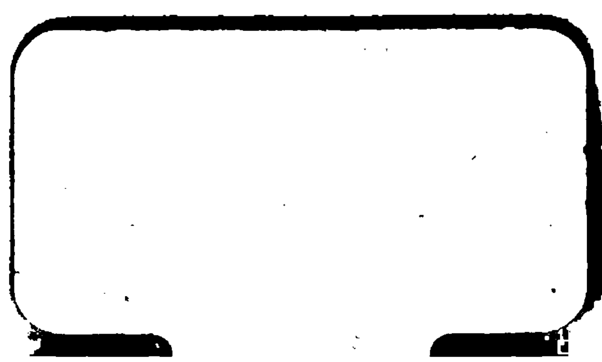


ARTE DE HABLAR

EN PROSA Y VERSO

A mi querido amigo el apreciable jóven escritor D. Rafael de Zayas Enriquez

Recuerdo amistoso.

Ygnacio M. Altamirano

POISSY. — TIP. Y STER. DE AUG. BOURET.

ARTE
DE HABLAR
EN PROSA Y VERSO

POR

D. JOSEF GOMEZ HERMOSILLA

EDICION ANOTADA

POR D. P. MARTINEZ LOPEZ

PARIS
LIBRERIA DE ROSA Y BOURET
23, CALLE VISCONTI, 23

1865

PRÓLOGO.

El *arte de hablar en prosa y verso* escrito por el señor D. José Gómez Hermosilla, en sí mismo lleva sobrada recomendacion para captarse el favor del público; por tanto ocioso fuera gastar el tiempo en elogios gratuitos.

No hay duda que Hermosilla logró espresar con incomparable dicha los verdaderos principios de buen gusto en materias literarias, pero es innegable tambien que por demasiado satisfecho de la certeza, de la claridad y de la bondad de su doctrina, se apasionó mas de lo debido en las pruebas, incurrió tal cual vez (muy pocas) en errores, mostró una nimiedad injusta en la eleccion de los modelos, y trató con un desden nada caritativo á cuantos *retóricos* le habian precedido en la escuela.

Un ejemplo de escusada presuncion.

Dice Hermosilla en la página 314 del primer tomo de su « obra (1) : *La verdad* es que la palabra griega *battos* significa « tartamudo; y como los que lo son repiten dos ó mas veces « las sílabas iniciales de las palabras hasta que rompen á ha- « blar, de aquí se llamaron *batos* á todos los que repetian sin « necesidad una misma voz. *Lo advierto porque los señores « Enciclopedistas no lo sabian apesar de toda su erudi- « cion;* y queriendo dar la etimología de la palabra *bato- « logía*, no han hecho mas que repetir las inepcias de Bato el « de Cirene y el pastor de Ovidio. »

---

1. Se entiende que nos referimos á la compaginacion que lleva la última edicion hecha por Don Vicente Salvá : esto mismo ha de tenerse presente respecto á las demas citas que estamparemos en este escrito.

de Cervántes; ¿á quién podrá dedicarse con mas justo título que á la augusta SOBERANA, que no solo se ha declarado la protectora de las letras y de los que las cultivan, sino que, estudiando con infatigable aplicacion la lengua de su nueva patria, y haciendo de sus buenos escritores antiguos y modernos el aprecio que se merecen, no se desdeña de adornar la real diadema con las flores del Parnaso? Dígnese pues V. M. de permitir que bajo sus auspicios vea la luz pública esta obrita; la cual, si no ha salido de mis manos tan perfecta como yo queria, ha sido dictada por el laudable deseo de contribuir á la reforma de nuestros estudios en el importante ramo de literatura.

SEÑORA:

A. L. R. P. de V. M.

su humilde vasallo

JOSEF GÓMEZ HERMOSILLA.

A LA REINA

NUESTRA SEÑORA.

SEÑORA:

Una obra destinada á promover en España el estudio de las Humanidades, á establecer sólidamente los principios de buen gusto en materias literarias, á combatir las erradas opiniones que le han estragado, á recordar y sostener las sanas doctrinas, á vindicar la memoria de nuestros clásicos injustamente desacreditados por la ignorancia presuntuosa de ciertos Aristarcos noveles, y á restituir su antiguo esplendor á la hermosa lengua de Garcilaso y

Si los Enciclopedistas replicaran —*justifique V. esa verdad,* —¿con cuales pruebas concurriria Hermosilla hasta aclarar el origen de la palabra *battos*, y convencernos de que siempre y siempre significó *tartamudo?* Supongamos que hubo un hombre llamado *Battos* (1) y que ese hombre fue *tartamudo*, que el público quiso aplicar á su nombre el sello del vicio, ó sea del impedimento con que se manifestaba el órgano de la voz de aquel sugeto, y que con ese fin sacó de *battos*, batología; ¿se diria por eso con exacta verdad que *battos* significa *tartamudo?* No tal. Góngora, poeta que no careció de cualidades sobresalientes, no significa entre nosotros — sutileza pueril, hinchazon, hipérbole estravagante, oscuridad presuntuosa, concepto alambicado, etc., etc., y sin embargo todas esas cosas juntas damos á entender cuando aplicamos el adjetivo *gongorino* á las composiciones que parecen con la recarga de afeites y adornos ridículos en que el célebre Góngora tuvo la desgracia de perderse.

Pero apártome de una cuestion que no ofrece provecho ni interes, y voy á decir á mis lectores, con la mayor concision posible, el *porqué* de esta nueva edicion del *Arte de hablar*, pues que, en cuanto al fondo, ha de ser poco mas ó menos el que anda impreso y reimpreso por diferentes *especuladores*, esto es, la obra admirable de nuestro Gomez Hermosilla.

Soy de sentir que D. Vicente Salvá dió á los preceptos de Hermosilla una interpretacion falsa, y como por malo que sea un autor nunca deja de hacer algunos prosélitos, veo yo en las opiniones de aquel suficiente materia para que la juventud inexperta llegue á desviarse de la verdadera escuela, ó cuando menos para que dude de sus dogmas.

No pretendo que se me crea bajo palabra. Yo aduciré pruebas en el curso de esta advertencia, y ellas dirán de donde parte el buen sentido comun; pero me conviene decir antes, que como el señor Salvá pasó á la vida eterna, dejaré á otro

---

1. Véase la nota que pongo en la página 276.

el trabajo de demostrar el verdadero fin de la atrevida crítica con que aquel buen señor enriqueció el fondo de su librería, componiéndole de obras agenas; no atendiendo yo sino á los principios, y esto con la compostura, con la gravedad que ellos mismos me pidieren, ó bien, con la inocente malicia, con el buen humor que comunmente, y aun apesar nuestro, despierta en el ánimo, una creencia, un ademan, una expresion, un hecho cualquiera que nos llegue con formas ridículas ó disparatadas.

Tras esa franca y leal declaracion vengamos á los hechos, y los lectores dirán imparcialmente si queda, ó no, mejorado el Arte de Hermosilla con descartarle de las notas que le puso Salvá, ó si acaso incurrí yo en un grave error no queriendo conocer con verdad mas principios que los que expuso el primero.

Ejemplos.

Dice Hermosilla (pág. 28-29) que Jauregui usó de espresiones naturales en el—*Acaecimiento amoroso* hasta—modera tu *violencia acelerada;* pero que en—*ó ya.*

Si el peso rehusar pretendes,
Déjame el alma y huye descansada

Es una conocida sutileza, un pensamiento con algo de falso, porque el alma no pesa, etc., etc.

« No pretendo que el final del pasage de Jauregui sea el « mas natural y claro, *contesta Salvá,* pero si á las muchas « dificultades que presenta la poesía, se agrega este nimio « rigor, pocos habrá que no se retraigan de entrar en profe« sion tan escabrosa y estrecha. »

¡*Nimio rigor* es condenar lo falso cuando nada se opone al uso de lo verdadero!... Pero repárese que Hermosilla no arguye ahí contra la claridad, porque *claro* está el concepto aunque no así le parece á Salvá, le trata aquel de—*algo falso* y de conocida sutileza—sentencia de que no hubiera

podido prescindir sin destruir las sanas reglas de la leccion que estaba esplicando bajo este título — *De la naturalidad de los pensamientos.*

> Deja *oficio bestial* (pág. 31) *que inclina al suelo*
> *Ojos nacidos para ver el cielo.*

Contra ese pensamiento dice Hermosilla. — Si trabajar en una mina *es oficio bestial, porque inclina al suelo ojos nacidos para ver el cielo*, tambien lo será cavar las viñas, segar las mieses, escardar las huertas y otras mil ocupaciones de la vida rústica; á lo cual responde Salvá :

— « De que se necesita bajar la cabeza para cavar las « viñas, etc., no se infiere que el poeta no pueda mirar como « una degradacion en el hombre que cave una mina arras- « trado de la sed del oro. Segun este modo de discurrir tam- « poco se podria tachar de adulacion y bajeza el que se doblase « la rodilla á un poderoso, porque sea un acto de religion « arrodillarse ante Dios. »

Hermosilla trata de enseñar aquí cuando es *sólido* el pensamiento, y cuando *futil*: Da esta última calificacion al raciocinio de Quevedo, y Salvá le defiende con desgracia tanta que de lo nimiamente futil desciende en la comparacion á un manifiesto sofisma. En efecto, ¿qué simil cabe entre un *poderoso* y un *Dios* autor de todo lo criado? Bajeza es ciertamente *el arrodillarse ante un poderoso*, mientras que con semejante accion no hacemos sino señalar el respeto que nos inspira la majestad divina. Si el hombre fue hecho á imagen y semejanza de Dios, aunque pobre, nada debe al rico; es tan hombre como aquel, y se degrada á sí mismo siempre que se humilla y postra ante otro semejante suyo, por muy poderoso que este sea. A mas de eso; ¿qué significa lo de—*el que se doblase la rodilla á un poderoso?* Un tal equívoco no me parece el mas propio para arrojarse á la crítica de un libro intitulado : — *Arte de hablar en prosa y verso.* Doblar la rodilla á un poderoso puede hacerse de dos maneras muy distintas, *de*

un garrotazo (1), por ejemplo, ó del modo que lo entendió Salvá aunque no acertó á esplicarse.

Pecó en lo irónico Hermosilla al encontrarse con unos ojos *verdes* en la pág. 58, pero Salvá le aplicó la penitencia con una estrofa, *no sé de quien*, y con una autoridad que tambien se prendó de *los verdes ojos* de las hijas de Valencia. Dejemos á cada cual con su gusto, y no nos metamos á disputar sobre *colores*, porque de ellos no hace gran caso la retórica, en cuyas leyes se apoyó Hermosilla para condenar el mal gusto, la hinchazon, la impropiedad y algarabía con que retrató Balbuena á la hechicera Arleta. Y hubiera podido hacerlo sin poner nada de su casa, sin mas que buscar *otros ojos* en — *el buen humor de las Musas*, diciendo con su autor:

Llamarélos estrellas rutilantes
A las del mismo cielo semejantes.
Mas ¿qué tienen que ver ojos y estrellas
Si ellos son negros y doradas ellas?
Y cuando los llamara
Del firmamento oscuro de tu cara
Luceros zahareños,
Tambien para luceros son pequeños.
Y si por menos bajo
Ahora los encajo
El título de soles,
Son tramoyas de cisnes españoles,
Que siempre que celebran
Bellezas que requiebran
Les parece alabanza humilde y baja
Si no hurtan al cielo alguna alhaja.
Mas yo que por lo ronco y por el tizne
Tengo poco de cisne,
Diré que son las luces de tu frente
(Si ella misma no miente)
Dos enlutados ojos con dos niñas
De quien son cuatro párpados basquiñas,
Que con travieso estilo
Al sesgo miran siempre y nunca al hilo,

1. Perdóneseme la trivialidad.

De cuyas tiernas guardas
Son las pestañas picas ó alabardas;
Hermosos pasadizos de la vista
Que puso el celestial y eterno artista
En monjas, frailes, clérigos y legos,
Para mirar, y ver..... *si no son ciegos.*

Y *ciego*, en efecto, es preciso estar, para oponer á Hermosilla el licenciado Viana en la traduccion que hace el primero del retrato de la Envidia trazado por Ovidio en el lib. II de los Metamorfóseos.

Dice Hermosilla (pág. 60).

Pálido rostro, cuerpo descarnado,
Atravesada vista, negro diente,
Hiel en el corazon, lengua bañada
En veneno mortal, risa ninguna
Sino cuando se goza y se sonrie
Al ver agenos males y dolores.

Y Viana vierte el mismo pasaje así:

De amarillez su rostro revestido,
Flaquísima en los huesos, y aunque vea
Es su mirar ceñudo y retorcido.
De amarga hiel su pecho verdeguea,
Los dientes negros son, y de esta guisa
Su lengua de ponzoña se rodea.
No se hallará jamas en ella risa
Sino lo que de ageno daño nace.

¿Se puede, pues, decir con verdad que el pasage de Ovidio ha perdido gran parte de su belleza en la version hecha por Hermosilla, mientras que Viana *conserva mejor* que aquel el *empaste* del original? Así lo quiere Salvá y semejante querer no me parece que prueba en favor del buen gusto, y mucho menos de la concision. El *flaquísima* es un verdadero ripio; — *en los huesos* se entiende el valor de aquella calificacion; pero en aquella frase así suelta no hay expresion poética, hubiera sido preciso honrarla con un adjetivo apropiado como el *descarnado* que al *cuerpo* juntó Hermosilla, ó como el *devoradores* ó *voraces* que Racine aplicó, con maestría tanta, á los

perros que Atalía creyó ver en sueños disputándose los despedazados miembros de su madre. El — *su lengua de ponzoña se rodea*, no expresa ni con cien leguas el — *lingua est suffusa veneno* — *de Ovidio*. El *bañado* de Hermosilla conviene perfectamente al *suffusa*, aun cuando quisiera decir el poeta latino que *la lengua de la Envidia destilaba la ponzoña*, pues claro está que un cuerpo *bañado* suelta gota á gota la demasía del líquido que ha recibido. Sea, pues, en tal hipótesis una gota de veneno mortal cada palabra de las que suelta la lengua de la Envidia por estar en *un baño* de veneno, pero si la veo *rodeada* de veneno, permitido es presumir que se la escapen algunas palabras sin ir envenenadas, como de un cerco se escapan algunos sitiados, sin que los hieran las lanzas enemigas.

> Si á tí se presentare,
> Los ojos, sabio, cierra; firme atapa
> La oreja, si llamare;
> Si prendiere la *capa*,
> Huye; que solo aquel que huye, *escapa*.

Nótese, dice Hermosilla (pág. 125), qué mal efecto hace el juguetillo de voces *capa*, *escapa*, traido por el consonante; á lo cual responde Salvá — « Juzgue el lector imparcial, si hay en esa estrofa resabio alguno de *juguete* de palabras. Mi paladar no alcanza á descubrirlo. »

Eso no puede provenir sino de que el paladar del crítico habia perdido ya el gusto, ó que nunca le tuvo tan delicado, tan fino y esquisito, como era menester para descubrir el sabor de las cosas.

Ni Hermosilla habla tampoco de *juguete*, porque bien sabia él que en castellano puro no se dice *juguete* sino *juego de palabras*, y aun cuando empleó nuestro autor la voz *juguetillo*, tan hija de *juego* como *jueguecillo*, no pudo usar de semejante diminutivo sino para que mas resaltara la puerilidad del final *escapa*, no menos sublime allí de lo que parece muy frecuentemente en boca de los payos de las montañas

de Burgos diciendo — El hombre que tiene *capa*, *es-capa*, *escapa*.

No es mas feliz Salvá cuando pregunta Hermosilla ¿qué quiere decir una luz *dó llueve el saber?* (pág. 134), pues le acomete el crítico con la siguiente *punzada :*

« En esta como en todas las obras de Gomez Hermosilla, se « descubre que estaba mas versado (*¿quien?*) en los autores « griegos y latinos que en los castellanos, y que habia profun- « dizado poco las vicisitudes de nuestro lenguaje. Si así no « fuera ¿como podria ignorar que el maestro Leon usó el *dó* « apocopando el adverbio *donde*, las mas veces (*siempre*) « para denotar el lugar en que se hace (ó sucede) la cosa, y « algunas (*ninguna con su simple forma*) significando el de « que proceden? » Aquí nos quiso decir (*¿quien?*) *la luz de que dimana el saber*, etc., etc.

Por decontado nada habla Hermosilla del *dó* y no á semejante hombre se le ha de suponer ignorando lo que es apócope, ni el valor de aquel adverbio. Hermosilla pregunta si el *saber puede llover en parte alguna*, en *una luz*, por ejemplo. Responder con que aquella frase equivale á — *la luz de que dimana el saber* — es una suposicion gratuita que á mas de trastrocar enteramente el sentido de la perífrasis que nos ocupa, no destruye en manera alguna la juiciosa objecion de Hermosilla. Repárese bien; Leon hace que el *saber—llueva;* Hermosilla pretende que el *saber no puede llover*, y mucho menos *en una luz...*, Salvá se apresura á reconciliarlos haciendo que el *saber* sea *el llovido*, porque tambien *dimanar* significa — proceder, venir el agua de sus manantiales.

Hay que convenir al cabo con Hermosilla que la perífrasis — *La luz dó el saber llueve*, es estudiada y oscura.

En la nota que Salvá pone á la página 139 no me detendré, porque tengo dada en mi Gramática (3.ª edicion) la esplicacion de lo que se ha de entender por *pasivo* y por *activo*, y no es este lugar muy adecuado para patentizar de nuevo despropósitos gramaticales de aquel crítico.

Sin embargo al hablar Hermosilla de la *pureza de las construcciones* haciéndolo con el juicio que mantiene en todo el curso de su obra, todavía le atropella Don Vicente Salvá en forma gramatical, y no quiero privar al lector de la muestra de semejante leccion.

Dice así Hermosilla (pág. 154).

¿De qué se ocupa V.? me han preguntado algunas veces, y por poco ocupado que estuviera siempre he respondido — DE *nada*.... para dar á entender que los Españoles nos ocupamos EN una cosa, como EN leer, escribir, etc., y no DE alguna cosa.

¿Puede haber gramático alguno que se atreva á levantar la voz contra esa regla? Únicamente para Salvá estaba reservada tanta gloria — oigámosle :

« No hallo, dice, que la *respuesta* sea la mas castellana, « porque tanto falta á la buena sintáxis, el que responde — « *de nada*, como el que pregunta — *de que se ocupa usted.* « La respuesta debiera ser — en esto ó en aquello, ó en nada, « si realmente no se tiene ocupacion alguna, etc., etc. »

¿Nó es eso mismo lo que con mayor brevedad nos dejó dicho Gómez Hermosilla? ¿No vió Salvá que nuestro autor respondia DE NADA con conocimiento de causa, y para dar á entender que los Españoles nos ocupamos EN una cosa, y nunca DE alguna cosa?

Comienzo á creer que Salvá, al emprender la edicion del *Arte de hablar en prosa y verso*, tenia las facultades intelectuales aun en peor estado del que él mismo nos anuncia diciendo en la pág. XXXIV de su prólogo :

« Aun cuando las observaciones añadidas á la presente edi-« cion se resientan de mi falta de conocimientos para desem-« peñarlas dignamente, y *de la delicadeza actual de mis* « *facultades mentales* (1), ruego á los lectores de las nuevas

---

1. Con esa misma receta echó á volar todas sus obras, *gramática*, *diccionarios*, etc. etc.; y ¡así han salido ellas!...

« repúblicas americanas (1) que las miren, etc., etc., etc. »

Vamos mas adelante. Dice Hermosilla en la página 271 —
« Ya se ve que la semejanza que puede haber entre una cabeza « cuyos cabellos son rubios, y un techo dorado, es tan débil, « que sin estudiada afectacion nadie la llamará jamas *dorado* « *techo* (2). »

« Pocos habrá (3), dice contra eso Salvá, que al leer este her- « moso pasage de Garcilaso, dejen de entender las metáforas « claras que contiene, ni de revestirse de los sentimientos de « dolor (*palabrería*) que á Nemoroso aquejaban recordando « la muerte de su amada pastora. Si alguno pudiera tener « duda en lo que significa poéticamente *el dorado techo* des- « cribiéndose las partes (*¡qué así se escriba en el arte de* « *hablar!*...) de una linda Zagala, es imposible que no se la « desvaneciesen los tres versos que preceden

Los *cabellos* que vian
Con gran desprecio al oro
Como á menor tesoro, etc. »

Ni de intento se acertaria á delirar de un modo semejante. Tan malo es —*los cabellos que vian*, como el —*dorado techo*, como *el oro que llovía* (pág. 272) y como todo lo demas que allí reprende nuestro autor.

Dice bien Hermosilla cuando en esa misma página se distrae de su tarea con el siguiente desahogo :

« Estos cabellos rubios han hecho decir tantos disparates « á nuestros poetas, que sería nunca acabar citar todas sus « estravagantes metáforas relativas á este objeto. »

Quien se aparta de lo natural, de seguro se ha de precipitar en lo extravagante.

---

1. Ya comienzan por allá á conocer tambien el *mérito* de las producciones de *facultades mentales* con amagos de insanas.
2. Y aun cuando la semejanza fuera exacta seria preciso añadir despues de *techo — puesto al reves;* á no suponerle *tejado.*
3. Con *dos* que haya basta ya para que demos la razon á Hermosilla, porque la primera condicion es que se cuide de expresar el pensamiento con *claridad.*

Hermosilla encuentra en Virgilio una metáfora de mal gusto (véase la pág. 276) y Salvá le sale al encuentro con este argumento :

« Como nosotros no vemos á Dios, nos parece mas propio « que produzca las obras por un medio invisible, cual lo es el « soplo, que no con las manos ó los demas miembros, de la « manera que nosotros lo hacemos (*falsa es la consecuencia*). « Así en las sagradas escrituras leemos que *el soplo del Señor* « anegó á los Ejipcios en el mar... confunde y hace perecer á « los malvados... congela las aguas y las deslie... y enciende « el fuego del infierno. Si los paganos tenian una idea seme- « jante *á esa de sus divinidades* (eso no es propio del *Arte* « *de hablar*) no es extraño que Virgilio diga que Venus INSU- « FLO (1) (*no me gusta ese verbo ni nos hace falta tampoco,* « *vuelva pues á su patria*) á su hijo Eneas todas las gracias « corporales. »

Digo yo contra eso que es posible, y mas para el soberano SER, el *anegar en el mar* — *el confundir y hacer perecer á buenos y malos* — el conjelar agua y desleirla (porque hasta en las botillerías se usa) y en fin, el encender el fuego como haya á la mano materia combustible. Presumo, y no sin fundamento, que Gómez Hermosilla no se hubiera malquistado con Virgilio por cojerle con milagros á la manera de los que cita Salvá; sí, la censura no es mas que por haberle cogido en supuestos *imposibles*, pues eso de *insuflar* cabelleras, y luces de juventud, y honores alegres... no diré yo de Venus, sino de nuestro mismo Dios, con valer y poder algo mas, no se contaria nunca con aplauso de las gentes. Por lo menos creo firmemente que el Dios que nosotros adoramos nunca se entre-

---

1. Como Lope de Vega viviera, seguro es que habria hecho repetir á su *diablillo culto* aquello de:

¡Porqué me *torqües* barbara tan mente! Como lo dijo ya contra los aficionados á dividir las palabras, y contra los que tenian la manía de *prohijar voces latinas*. ¿Y Salvá tuvo la bondad de decirnos el significado de *isócronos*? (v. pág. 16.)

Algo mas importaba la traduccion del *insufló*, porque ni aun *en el Diccionario latino* de ese autor está determinada con acierto.

tuvo en *retocar sus obras:* semejante hacer no es mas que de *maestrillos.*

Pasemos ahora al *tomo segundo.*

Al tratar Hermosilla de la *Oratoria política* debió sin duda cuadrar con sus ideas, esta (página 28).

« Mas cualquiera que fuese (la elocuencia popular) volvió « á eclipsarse de nuevo poco despues del renacimiento de las « letras, porque *habiéndose acrecentado*, y *muy felizmente* « para *los pueblos, la autoridad de los príncipes.....*

« *No olvide el lector*, dice ahí Salvá, *que esto se escribia « en España en 1826 bajo el suave reinado de Fernan- « do VII.* »

La observacion es justa, pero no está en su lugar. Con hechos notorios que me acreditan de hombre mucho mas enemigo del despotismo de lo que pudo probar el señor Salvá mientras que le conocimos entregado á la política, yo no me hubiera atrevido á dar sobre opiniones contrarias á las mias, lo primero porque quien no es tolerante no puede ser liberal, lo segundo porque no hay cosa mas digna de respeto, en mi sentir, que la *fe*, ya se ponga en lo religioso, ya en lo político, y lo tercero porque disuena el que al hombre que está explicando las bellezas del lenguaje, se le acometa exabrupto porque voluntaria ó involuntariamente se le deslizó una expresion malsonante para oidos de bando ó partido contrario. Por tanto presumo que *nada perdia el lector* con *olvidar*, ni nada con tener presente que *aquello* se escribia en España en 1826 bajo el *suave* ó *áspero* reinado de Fernando ó de Manuel. Lo que al lector le importa es que el maestro le dé reglas ciertas, y que no salga un charlatan á distraerle durante la leccion.

Esa tan insulsa é impertinente *piada* ni aun en mí mismo habria sido disimulable, y eso que Hermosilla fue el autor de mi ruina, haciendo que se me destituyera de mi empleo de secretario *de la Junta de instruccion pública* de Madrid, sin mas causa ni motivo que mi atrevida oposicion á la tiranía del gobierno de Fernando VII.

Cito ese hecho para que se vea que puedo abrigar un justo resentimiento contra el autor del *Arte de hablar*, sin que por eso deje de parecerme su doctrina admirable.

» Facil es demostrar, pone Hermosilla en la página 63 que « todas las expresiones notadas con letra bastardilla son de « *pésimo* gusto. » No lo parecerán tanto, replica Salvá, á « todos los lectores lo de — *Dos riendas en la cara, y no « en la lengua;* lo de — *baraja de porfías*, etc. »

La réplica no prueba mas que una cosa, y es, que hay gustos *estragados*, incapaces por lo mismo de distinguir el color ni el sabor de las cosas. Dejemos las *riendas* á los caballos, y la *baraja* á los tahures, aun cuando parezca muy del gusto de Balbuena, contra quien dijo Martinez de la Rosa.— « Aun cuando aquella (la relacion) se descubra, es necesario que la voz que se toma en sentido figurado no sea de suyo *baja*, ni sirva para expresar en su sentido propio una cosa *innoble ó trivial* » despues de ver en una composicion de Balbuena:

El cielo en ejes de oro volteando....

Me parece que doy una caida cuando leo en los siguientes versos:

Y en la incierta *baraja* de los dias
Unos naciendo y otros acabando.

Tambien Salvá debiera haberse ahorrado el trabajo de decirnos en la página 97 que *isócronos* quiere decir *de igual número de tiempos*. Sea eso ú otra cosa, *isócrono* es voz que anda con fortuna en todas las ediciones del Diccionario de nuestra Academia, y la caridad del crítico debió ir hasta creer que los lectores la conocian, y si él lo entendió de otra manera, mal hizo en no traducirnos desde el principio al fin cuantas voces empleó Hermosilla en la explicacion de su arte.

Hablando de la *versificacion castellana* nos da nuestro autor esta regla — (*pág.* 104 *y siguiente*).

« Lo que caracteriza nuestra versificacion y la distingue de la « antigua, es la rima, perfecta ó imperfecta. La primera, lla-

« mada con propiedad rima ó consonante, consiste en que los
« versos que se corresponden entre sí, acaben con palabras, en
« las cuales *la vocal acentuada*, y todas las que se la siguen,
« *sean idénticamente las mismas*. Así, son verdaderos con-
« sonantes, etc..... — La segunda, llamada *asonancia*, con-
« siste en que las vocales de las dos últimas sílabas sean las
« mismas, á lo menos en valor. »

Sin duda tuvo fundamento Salvá para corregir á Hermosilla poniéndole *letras* despues de *las*, porque debió tener presente que si letra se llama la *vocal*, letra se llama igualmente la *consonante*, y de este género de *letras* no se había hecho mérito. La frase estaba en Hermosilla manca, importaba llenarla diciendo, como Salvá — *Y todas las letras que se la sigan sean idénticamente las mismas.*

Mas es el caso que si el crítico acertó esta vez á corregir un pecado *tan venial*, cae inmediatamente él mismo en otro mortal..... en otro en que no puede incurrir ninguno que sepa leer.

Oigámosle : se trata de la rima imperfecta ó sea *asonancia.*

« Tampoco esto es exacto porque asonantes son *perdón* y *dolór* á pesar de *no ser unas mismas las dos vocales últimas de ambas dicciones*. »

Lo restante no hace mas que repetir, con muchas mas palabras que Hermosilla, lo mismo que este nos dejó dicho.

¿Qué puede, en efecto, reprendérsele á nuestro autor, el no haber repetido lo de—*despues de la vocal acentuada?* ¿Para qué esa repeticion cuando sabemos que habla bajo el mismo punto de vista que al explicar la regla de la consonancia ?...

Nadie ha tildado hasta ahora de inexacto á Martinez de la Rosa por haber expuesto ese precepto del mismo modo que Hermosilla.

Oigámosle. — « Consiste pues la diferencia entre el *conso-*
« *nante* y el *asonante* en que el primero exige precisamente
« que sean idénticas todas las letras *desde la vocal acen-*
« *tuada* hasta el fin de la palabra ; y el segundo se contenta

« con que sean iguales..... (1), prohibiendo que lo sean tam-
« bien las consonantes. »

Y es ademas gracioso el gusto con que se explica el crítico. Con que *perdón* y *dolór* sean *asonantes* se prueba precisamente en favor *de la regla de Hermosilla*, porque estando en *ón* y en *ór*, y no siendo las consonantes *n* y *r* semejantes, y hallándose el *acento* en la *o*, hay *asonancia* tan perfecta como en *vénce* y *detiéne*. Antes de censurar un punto que no admitia un tan pobre remiendo mejor habria sido que Salvá nos dejara explicado lo que él quiso entender en el—*últimas* de — « *apesar de no ser* UNAS MISMAS LAS DOS VOCALES últimas DE AMBAS DICCIONES. En las voces *perdón* y *dolór* no hay mas que *cuatro* vocales, es decir *dos* en cada diccion, y entrambas *cuatro*. Los adjetivos *primero*, *segundo*, *tercero*, ULTIMO, etc. no pueden expresarse, en nuestra lengua, sino para marcar una relacion de órden, de tiempo ó de lugar. Pongamos por ejemplo *una fila de soldados*; en ella no habrá *primero*, ni *segundo*, ni *último*, si no es relativamente al punto en que se coloca el que quiere comenzar á contar, y entonces diria — uno, dos, tres, etc.; ó, primero, segundo, tercero, cuarto, último, etc. Y si esto es innegable; ¿donde está el objeto de relacion que pudo motivar el *últimas* de Salvá, es decir, donde tienen las *primeras*, las dicciones *perdon* y *dolor?* Yo no las veo, ni nadie los verá porque no hay mas *vocales*, que *e-ó* y *o-ó*, *últimas* en ambas dicciones escojidas por el crítico sin reparar que se le ordenaba contar desde la vocal *acentuada*. Digámoslo de una vez; no tenia Hermosilla necesidad de la leccion, puesto que para prueba de su regla pone *pérla* y *sélva*.

Continua luego Hermosilla observando lo que ocurre al recitar los versos con lo que se llama *cesura*, y dice el lugar donde *puede* (no olvidar ese *puede*) caber, para la mayor armonía de aquellos.

---

1. Hace falta tambien ahí el — *despues de la accntuada*? nadie lo dirá.

Salvá pretende (*pág.* 106) que nuestra poesía no reconoce semejante *cesura* (1). No perderé el tiempo notando los sútiles argumentos con que presume derribar la opinion de todos nuestros mejores poetas, porque desde que el crítico nos dió la muestra de la escelencia y dulzura de su Musa, en aquello de —

Es cierto que no encontrándosele
Las alhajas que robó,
Sin justicia el rey obró
A la muerte condenándole;

perdió el derecho de voto en la materia, y hasta se mostró en la mas crasa ignorancia de las leyes censurando la sentencia del rey, el cual condenó un crimen *justificado*, y sin injusticia mas que faltara lo que se llama— *cuerpo del delito.*

Y finalmente descubramos el embrollo con que Salvá baraja la cuestion.

Hermosilla dice terminantemente que la *cesura* PUEDE CAER en esta, en aquella ó en la otra sílaba, y á ese decir responde Salvá con que—nuestra poesía *no reconoce semejante cesura*, y que tal sistema es absurdo. Este era el punto que el crítico debiera haber justificado con hechos. Lejos de hacerlo así nos trae por primer argumento que los poetas de mas fino oido confiesan que al recitar el verso de Samaniego

Y cuando? cuando en todas las naciones,

se hace la mayor pausa despues de la tercera sílaba, *aunque la cesura está* (si acaba V. de decir que nuestra poesía no reconoce cesura!) en la sétima.

Su segundo argumento es que cuando leemos este verso de Sancho Barbero,

Así cuando una nube tormentosa

---

1. Y si no la reconoce ¿á qué decirnos en la página 222 que él *ha conocido poetas que sin saber qué era* CESURA *hacian escelentes versos?*

. . . . Mientes Fabio
Que yo soy quien lo escribo y no lo entiendo.

bien queremos pararnos en la sílaba *nu*, pero la necesidad, etc., hace que no verifiquemos la pausa (*cesura*) hasta haber pronunciado el *be..... Y ¿para qué esa* pausa ó cesura *puesto que no la reconoce nuestra poesía?*

Tercer argumento. En el verso que sigue del mismo autor

En el oriente cárdeno aparece

habria que hacer la pausa por esta razon, en la octava; pero los que no admiten cesura siño hasta la sétima, lo harán en la quinta á fin de sostener su principio. *No cabe duda* en que si la sílaba sesta es acentuada y final de diccion al mismo tiempo hay que hacer en ella la detencion (*cesura*) ..... *¡ si no la reconoce nuestra poesía*... como en este verso :

Sin fin amarillez, sin fin tinieblas

Pero aun aquí, añade el crítico, han tomado los prosodistas la causa por el efecto cuando establecen que *la sesta* (1) *ha de ser la acentuada, si cae la cesura despues de ella;* debiendo por el contrario haber dicho, que si nos paramos en la sesta sílaba es — por reunise en ella el acento dominante y el fin de una diccion; de modo que concurren la entonacion y EL SENTIDO GRAMATICAL para hacer que marquemos con cierta detencion (cesura) aquella sílaba. »

Con nada de eso se ha demostrado *que nuestra poesía no reconoce la cesura;* al contrario, todo ello prueba que la reconoce. El crítico no se muestra con una inteligencia poética muy despierta, y en ello no hay pecado, pero lo imperdonable es que, habiéndose dicho autor de una Gramática, haga al *sentido gramatical responsable de la — cierta detencion* que hacemos en *amarillez*.

¿Es de regla que no debamos detenernos hasta que el *sentido gramatical* nos lo ordene? si no se pudiera sostener

1. Hermosilla no lo dice; la doctrina es que la cesura puede caer despues de la cuarta, de la quinta, de la sesta, y de la sétima en los versos de once sílabas, á no ser sáficos en los cuales cae constantemente despues de la quinta.

semejante despropósito, y al recitar un verso, el uso y el gusto nos obligan á hacer una pequeña pausa despues de tal ó tal *diccion*, aun cuando el *sentido gramatical* no se descubra allí, ¿no es eso lo que se llama *cesura?*

No hubiera sentado Salvá semejante opinion si su oido hubiese tenido la finura necesaria para advertir el bellísimo acento de nuestro Garcilaso en aquello de

Cual suele el ruiseñor —con triste canto
Quejarse entre las hojas — escondido
Del duro labrador — que cautamente, etc.

¿Donde está ahí la *cesura* y adonde acaba el *sentido gramatical?* Si el crítico hubiera leido *atentamente* el célebre Metastasio, es probable que habria dejado en paz á Hermosilla, tanto en este como en otros muchos pasages.

Y por si nos pudiese quedar alguna duda de la insoportable dureza del oido del señor Salvá, pasemos á la página 115, donde al decir Hermosilla que un poeta puede (en las *inversiones*) separar los demostrativos del sustantivo á que se refieren, le responde aquel — *sí que puede*, *pero solo por medio de alguna frase corta que sea equivalente á un adjetivo*, como, v. g.

Ese tan digno de la virtud *elogio*.....
La de los contrarios *valentía*....

¡Oh, y cual acertadamente habria *aumentado* y *mejorado* el señor Salva las insulsas *Academias del Jardin*, componiendo romances con *inversion de frase corta* y diciendo como allí se dice

Una, si altiva, no vana
Garza, que en las de su abril
Galas ostenta belleza
En el del amor país !....

¡Qué musa tan melodiosa!.....

En vano, pues, dijo el príncipe de Esquilache,

Confieso que los latinos
Usaron transposiciones,

Y partieron las dicciones
Con trastornos peregrinos;
Mas ya ¿quien licencia toma
Para vestir con el Cid,
O para usar en Madrid
El traje que usaba Roma?

Donde creo yo que Hermosilla equivocó la leccion es en el contexto de la página 162; y ño porque á mí se me ocurren razones en contrario, pues ninguna alcanzo, sino porque Salvá *aboga en favor* de la opinion de nuestro autor enseñándole los doce romances del *Moro espósito*, con la inocente confianza *de que sacude* UN BUEN *voleo*, si no contra el *romance endecasílabo*, cuando menos contra *el martilleo de la asonancia*, lo propio que condenó Hermosilla.

Dios nos libre esta vez de atribuir un fin interesado á la palabrería que pone Salvá contra la doctrina de Hermosilla; sea aquella palabrería pura, y simplemente parto de *facultades mentales ya maleadas*, como él mismo nos lo asegura, y en tal supuesto no nos estrañemos si tan vana y descompuestamente acomete contra versiones quiméricas sin siquiera advertir que pasa por entre realidades.

Cuando Hermosilla observa á propósito de la *comedia* (pág. 181), *que en ella el poeta debe poner siempre la escena en su pais y en su tiempo*, entendió hablar de *la comedia satírica*, como evidentemente se desprende del final de la página 182 donde se lee. — Pero en la (comedia) sentimental de que luego hablaré, *el lugar* y *el tiempo* son tan *arbitrarios* como en la tragedia, etc.

¡En qué se funda, pues, Salvá para gritar tan magistralmente. — « El autor no tiene razon en esto aun cuando se limite á la comedia *segun él la entiende?* ¿En qué todavía vemos con agrado las comedias de los autores mas acreditados de la antigüedad? Pues que se ponga hoy en el teatro un *auto sacramental*, y veremos como le recibe el públíco. Aplaude todavía y aplaudirá en adelante, los felices retratos de nuestros antiguos autores aun cuando vienen, (como lo dice el crítico

Salvá) *en un lenguage que empieza á ser anticuado*. ¿Qué tiene que ver el lenguage con el embeleso en que cae el espectador á vista de los vivísimos, y tal vez graciosos, colores con que se le representa la codicia de un personage fantástico, ó ya la inutil y burlada sagacidad de un marido zeloso?

Si saliera hoy Lá Hoz á las tablas diciéndonos de su *miserable*—

Él vive en un desvancillo,
Que aunque aposento le nombra,
El nicho de San Alejo
Es con él sala espaciosa:
Su comida es tan escasa
Que si se pesa por onzas
Ni á aun anacoreta fuera
Colacion escrupulosa;
Y aun para ella recorriendo
Las tiendas, como quien compra
Muestras de legumbres pide
Y el precio de las arrobas,
Y llenas las faltriqueras
Trae á casa de esta forma
De arroz, garbanzos, judías,
Lentejas y aun zanahorias.
Luz en las noches de luna
No la gasta, y en las otras
Con pedazos de encerado
(Del que en lõs coches despoja)
Se alumbra mientras se acuesta,
Y con presteza tan pronta
Porque aun eso no se gaste,
Que por la calle se afloja
Calzon, medias y zapatos;
Al subir desabotona
El jubon, suelta la capa,
Y halla acabada su obra.... etc.

¿Podriamos dejar de aplaudirle? ¿No veriamos ahí el vivo retrato del *miserable* de nuestra época? Y, no hubiera sido impropio que D. Juan de La Hoz, nos hubiese llevado á *Flandes*, á *Constantinopla* ó al Misisipí, para que admiráramos la estampa de su *D. Marcos*, cuando tantos *Marcos* tuvimos

y tendremos en nuestro mismo pais? Por eso dijo con razon Hermosilla.—*Póngase la escena en su pais y en su tiempo.* En su tiempo, en efecto, porque no fijariamos la vista con mucho entusiasmo en un cuadro de costumbres que nos fueran enteramente desconocidas.

« ¿Porqué no ha de poder (dice mas abajo Salvá) echar mano
« el poeta de un caso bien conocido de la historia sagrada, ó
« profana, nacional ó extraña, y aun de cualquiera de las fic-
« ciones de la mitología, para ridiculizar el vicio de la adula-
« cion, los zelos infundados, los sobresaltos que acompañan
« al que se afana por atesorar, y tantos otros asuntos *que*
« pueden sacarse de aquellas fuentes, para corregir la moral
« de los pueblos? » (1)

Claro está. Para *lo sagrado* podia ponerse en las tablas el asunto del esclavo de Putifar vendido por sus hermanos, y perseguido tan descocadamente por aquella *consabida.*

Para *lo profano*, hermoso modelo del avaro, y del libertino al mismo tiempo, nos prestaria el célebre *Pinguang*, cuarto emperador de la China.

Para *lo mitológico* lindísimo argumento el del héroe Teseo, aun cuando no hiciera mas que el ademan de matar (y esto para que fuera *tragí-comedia*) el Minotauro encerrado en el laberinto de Creta; con tal, por supuesto, de que nos contara franca y llanamente la perfidia de haber abandonado á la pobre *Ariana* (á pesar de aquel *hilo* que ella le prestó) casándose despues con su hermana Fedra.

Desalado correria el público á escuchar esas y otras sandeces.

Como el *crítico* se muestra poco instruido en lo concerniente á *la comedia*, segun la entiende Hermosilla, segun la

1. ¿Sería bueno para *corregir la moral de los Españoles* un asunto del *panteismo* sin olvidar el *lingam* ni el *yoni* de los sectarios de Vichnú?.. ¿Tendria mas virtud el *magismo* comentado por *Zoroastres*? ¿Nos convertiria con mas brevedad el *Pironú* de los sacerdotes egipcios? ¿el *Kolpia* de los Fenicios? ¿el *Belsamen* de los Cartaginenses? ¿el *Uranos* de los Griegos? ¿A qué ir mas lejos? Buena seria la moral mitológica cuando Salvá nos la aconseja.

han entendido los verdaderos maestros, no será escusado decirle que —

Comedia de caracter, es aquella que pinta y descubre el caracter de un particular, v. g. *El Misántropo* de Molière, *el Jugador* de Regnard, etc

Comedia de intriga ó *enredo;* la que nos divierte con una accion llena de enredos, multiplicando á cada paso los incidentes, como el *Matrimonio de Fígaro*, de Beaumarchais,

Comedia de costumbres, la que las pinta buscando sus personages en los palacios, entre la grandeza, ó en las diferentes clases de la sociedad.

Comedia episódica, aquella cuyas escenas no llevan, ni necesitan un enlace rigoroso, como los *Originales* de Fagan, ó el *Mercurio galante* de Boursault.

Comedia llorona, así llamada por lo patético de su trasunto, es *la Escuela de las madres*, y el *Ama de gobierno* de La Chaussée.

Comedia pastoral, la que pone su accion en boca de pastores, tal el *Melicerto* de Molière.

No quiero hablar de *la histórica* porque el público no *correria desalado* á oirme, y menor de la *heróica* como así llamó P. Corneille, á su *D. Sancho de Aragon*, género que no ha dado ni dará mucho dinero á los cómicos.

Y al cabo, sea heróico, sea histórico, sea característico, episódico, etc., etc. el tema de ese género de composiciones, ¿no es evidente que, si vienen ellas con retratos de nuestro pais, y de nuestra época, han de interesarnos mucho mas, que saliendo con las estravagancias ó los caracteres de un pueblo ó de un siglo que nosotros no conocimos?

Pues eso es lo que aconseja nuestro autor, como que sabia lo que el crítico no llegó á aprender, esto es, que, iconológicamente hablando— *La vieja que calzaba coturno*, y *vestia á la cíngaro*, representando de esa manera la comedia *antigua*, la comedia *moderna* la destronó poniendo en su lugar la figura de una jóven amable y graciosa, vestida y peinada

con encantadora elegancia, y teniendo á sus pies un trofeo de instrumentos de música.

La alegoría dice ahí mas de lo que pudieramos decir nosotros en abono de la doctrina de Hermosilla.

Me parece haber probado suficientemente lo infundado de la crítica con que el S[r] Salvá *echó á volar* el libro de Gomez Hermosilla, pero todavía importa que digamos como el difunto librero amplió la espresion de su doctrina en *la advertencia á los apéndices y suplemento que siguen* (pág. 215).

Comienza diciendo que Hermosilla se reservó aquellos apéndices para probar mas y mas la certeza é invariabilidad de las reglas; que para ello ha colocado la cuestion en los términos que mejor le ha parecido, á fin de salir triunfante, y que de principios ciertos ha deducido consecuencias que tambien lo son, cuidando de mezclarlas con puntos muy disputables por lo menos.

Sea entre otros el de las *unidades* contra las cuales se esplica Salvá así :

« Los que pretenden hacernos tragar (1) las insulsas unidades citándonos á Aristóteles y Horacio, han olvidado que las dos naciones que mejor conocen (2) los clásicos griegos y latinos, la Alemania é Inglaterra, nunca han querido dar entrada á las comedias ajustadas á los decantados preceptos del arte; que la Francia, donde Molière, Racine y Corneille crearon una escuela nacional, va desviándose hasta tal punto de las huellas de estos dramáticos, que el *teatro frances*, por excelencia, está casí siempre desierto, al paso que los parisienses corren *desalados* á comedias que no son ya sino *cuadros sueltos*, pues sus actos no guardan la menor relacion entre sí; y que nuestro pueblo, por mas que le prediquen los preceptistas, ha dado hasta ahora en la manía, y lleva trazas de mantenerla, de que le divierte un drama (3), si hay en él fiel pintura de

1. No cabe espresion mas noble.
2. ¿Donde está el sugeto de ese verbo; en *naciones* ó en *clásicos?*
3. En la manía de que le divierte un drama, es admirable.

las costumbres (1) y complicacion ingeniosa de sucesos que mantenga en espectativa el ánimo del público. Son ademas poco consecuentes en no aplicar al teatro los mismos principios, por que examinan y admiran la inmortal obra de Cervántes. La reputan, y con fundamento, superior á cuanto ha dado á luz la imaginacion de todos los escritores; la miran como parto de una inspiracion que se echa ménos en las demas composiciones del mismo autor; confiesan que los hombres instruidos, cuando leen el *Telémaco*, por ejemplo, no tienen por imposible hacer algo que se le parezca, miéntras humillan sus cabezas delante de aquella produccion sublime; y miran con desprecio á los *criticastros* que osan notar en ella los descuidos en que incurrió Cervántes (2), ocupado tan solo en ejecutar la portentosa idea que llenaba su mente por entero: ¿porqué pues no juzgar de nuestras comedias por las mismas reglas? De ellas se apartan indudablemente algunos centenares de las de nuestro antiguo teatro, dotadas por otro lado de hermoso lenguaje y bella versificacion, de una copia exacta de las costumbres é ideas caballerescas, y de una trama tan complicada que mantiene embelesado al espectador desde el principio hasta el fin, pues á cada escena se atraviesa un incidente, que llama con mayor fuerza su atencion y excita su curiosidad, para ver de qué modo se desembaraza el autor de tantas dificultades como va amontonando. Esto hace que escuchemos todavía con placer aquellas composiciones, aunque su locucion toque ya en anticuada; por mas que se falte á todas las reglas de la escuela francesa (3); á pesar de que hayan cesado los abusos que ridiculizan, y las costumbres y preocupaciones á que aluden; y no obstante que pertenecen á una época que se

---

1. Es decir, de aquellas costumbres propias del público espectador, porque si se le enseñasen costumbres del pueblo *tártaro*, probablemente adelgazaria mucho *la manía de que le divierte un drama*. Eso mismo pensaba Hermosilla un poco mas atrás.

2. Y máxime cuando algunos de aquellos *criticastros* llevaron la presuncion hasta dar á Cervantes algunas lecciones de estilo... *macarrónico*.

3. ¿A cual escuela, á la de *Molière, Racine y Corneille*, ó á la *desjuiciada* de los Hugo, Dumas, Sue, y otros?

parece poco á la nuestra. Pero para mí es este (1) un privilegio tan peculiar de los verdaderos partos del ingenio, que si bien estóy persuadido de que nuestras comedias *famosas* atraerán un gran concurso, miéntras puedan ser entendidas, no me cabe duda en que dentro de cincuenta años no se representará ninguna de las de Moratin, á pesar de su regularidad, buen diálogo y castigado estilo; y que á lo mas se echará una que otra vez *El café*, que no es por cierto su mejor comedia. Moratin llegó á estinguir gran parte de su ingenio por la nimia observancia de las reglas, las cuales, como una esponja que todo lo borra (2), al purgar de defectos sus dramas, los ha destituido de las dotes que los hubieran perpetuado en el teatro. Se leerán sin duda y se estudiarán como modelos de lenguaje correcto y de otras infinitas bellezas, á la manera que estudiamos la *Celestina* y la *Lena*, y el nombre de *Inarcó* aparecerá siempre al lado de los de Terencio y Molière; pero sus comedias no darán mucho provecho á los actores. Moratin debió pronosticarse este resultado, puesto que reconocia, al hablar de las tragedias de Montiano, que « es una verdad sabida que pueden hallarse observados en un drama *todos los preceptos*, sin que por eso deje de ser *intolerable* á vista del público; » y al *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina lo calificó de « comedia que siempre repugnará la saná crítica, y *siempre* será celebrada del pueblo (3). » El ingenio pues y otras dotes son las que sostienen las obras literarias, como lo experimentamos en el *Don Quijote*, mas apreciado sin disputa al presente, que cuando estaba en vigor la manía de los libros caballerescos que Cervántes se propuso ridiculizar; y lo mismo sucede con nuestras comedias del siglo XVII, cuya celebridad todavía dura. Si las de Moratin desaparecen dentro

---

1. ¿Cual? yo no le veo.
2. *Chupa*—era la espresion *técnica*, y la menos trivial *absorbe*; lo decimos á fin de que sepan nuestros lectores que la *esponja* no se ajustó con nosotros bajo la condicion de *borrar*, sino que nos dijo que con auxilio de sus poros absorveria ó chuparía.
3. No olvide el lector la sentencia de esa autoridad.

de algunos años de la escena, como yo lo creo, en otra cosa consistirá, y no en que *el género cómico solo sufra la pintura de los vicios y errores vigentes,* segun él lo sienta en la advertencia á *La comedia nueva* (1).

No pretendo con estas reflexiones acriminar (2) á los que se conforman con las reglas del arte, ni quiero *reducir toda la poética dramática á los dos axiomos,* 1.º *que las obras de teatro solo piden ingenio,* y 2.º *que las reglas observadas por los estrangeros no son admisibles en la escena española.* Mis deseos qudarán satisfechos, si veo que algunos de nuestros literatos se hacen ménos intolerantes (3); si llegan á convencerse de que el enredo y complicacion de una comedia no escluyen la observacion de las unidades (4), segun lo patentizan *La verdad sospechosa* y algunas otras de Ruiz de Alarcon; si van conociendo que las de lugar y tiempo no son tan esenciales como la de accion; en una palabra, si empiezan á dudar de la necesidad de atenerse á los cánones de los preceptistas, reconociendo que en el drama como en la epopeya, puede sobresalirse por caminos muy diversos; que si fueron escritores eminentes Taso y Moliere, no se encuentran á cada esquina un Ariosto ni un Shakespeare; y que no debemos avergonzarnos de colocar nuestro *Don Quijote* al lado del *Telémaco* frances.

Insensiblemente hemos demostrado (5) que el bueno ó mal gusto no se fundan en todas las bases que le señalan Gómez Hermosilla y los esclusivamente clásicos, puesto que se ha visto la poca solidez de algunas, y ahora vamos á ver que no aboga tampoco por ellos la *naturaleza,* que nos recuerdan hasta el

---

1. Dijo un disparate como Hermosilla.
2. Muy en vano fuera.
3. Pues ¿qué tolerancia mostró en su vida el crítico cuando siempre tuvo el látigo levantado contra autores muertos y vivos?
4. ¡Ah.....con que no dice mal la *observancia de las unidades* con el enredo y (el) *léase la* — complicacion de una comedia ¿eh?
5. Tan insensiblemente habrá sido que juro en cuanto á mí toca, no haber distinguido la tal demostracion.

fastidio. Si la examinasen sin prevencion, hallarian que es sumamente varia (1), que acaso (2) consiste en esto su principal belleza, y que no nos agrada ménos por lo mismo el confuso y espeso verdor de una arboleda rústica, plantada sin órden, que el (3) de una de calles alineadas, dividida en cuadros, círculos y otras figuras regulares, ni nos deleita ménos la encantadora variedad de los caprichosos jardines ingleses, que la de los formados con rigurosa simetría. Por grande que sea el mérito del palacio de Cárlos V en la Alhambra de Granada, la atencion del viajero se pára mas detenidamente en los arabescos, techos incrustados y sus estalacticas (4), y en las afiligranadas labores de que abunda el contiguo palacio de los reyes moros. En aquel celebra la sencillez, la grandiosidad; pero en el segundo la encantan esas que los reglistas llaman contravenciones del arte. ¿A quién, despues de haber visitado la gótica catedral de Sevilla, sorprende la vecina Casa-lonja, uno de los mejores monumentos del célebre Herrera? (5)

No han estudiado por tanto á la naturaleza (6) los que se obstinan en restringir á un número muy reducido los géneros, en que pueden sobresalir el artista, el orador, el poeta, el escritor, siguiendo rumbos diversos y faltando á lo que en este y otros tratados se denominan *reglas invariables del arte*. Las de la oratoria prescriben, por ejemplo, que se principie captándose la voluntad de los oyentes, exponiendo los hechos, etc. etc.; y sin embargo Ciceron creyó (7) en la primera *Catilinaria*, que produciria mas efecto su discurso, si desde

---

1. *Varia*.... en sus obras, sí; pero *inmutable en sus leyes*, como varias tambien las *poesías*, y *fijos los principios del arte*.
2. Nada de *acaso*, ¿consiste en eso ó en lo de mas allá?
3. Se trata del *verdor*, estamos? Y siendo el *verdor de una arboleda rústica* no menos agradable que el (verdor) de una (arboleda) de calles alineadas, queda entendido que la cuestion se aparta cien leguas del punto capital.
4. ¿Pesó alguna vez el crítico, ó mejor llegó á medir el volumen de aquellas concreciones calcáreas? Yo creo que empleó esa voz sin conocer su significado: lo digo por el lugar á que la remite.
5. Todo eso ya nos lo tenia dicho Martinez de la Rosa.
6. Pues ¿qué dice la *naturaleza?* Ya se nos ha dado por guía y norma dos veces, y antes como ahora se nos marcha como si fuera *muda*.
7. Pero ¿acertó ó no?

lue apostrofaba á Catilina preguntándole, « ¿Hasta cuándo « pensaba abusar de la tolerancia que con él tenia el pueblo « romano? » *Quousque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ?* Lo que á la oratoria, puede aplicarse al mismo lenguaje. El órden *directo* ó lógico de las frases y las palabras *propias* se conforman mas con lo que se llama natural; y no obstante preferimos de ordinario el *inverso* ú *oratorio*, y las voces *figuradas* son las que comunican mayor gracia á la diccion.—»

No voy mas adelante porque no quiero enmarañarme entre las cien mil encrucijadas de un laberinto tal, precisamente cuando mas ganas tengo de perderle de vista.

Porque al cabo ¿qué se ha dicho ahí con fundamento para destruir la doctrina de Hermosilla? Este espone *reglas* en su calidad de artista; su crítico le habla de *gusto*. Se dice que el *teatro francés* (en Paris) en el cual hablan Molière, Racine, Corneille y otros clásicos, está *casi* siempre desierto, al paso que los parisienses corren desalados á comedias, que no son ya sino *cuadros* (1) *sueltos*. No es cierto eso, ni aun cuando lo fuera se habria probado contra el principio unitario. Lo que hay es que al teatro *francés* acuden los hombres de gusto, los amantes de las bellezas del arte, minoría imperceptible en todos los pueblos, minoría que abandona sin esfuerzo á la plebe ignorante la escuela del desórden, de la inmoralidad, y del lenguaje *tabernario* unas veces, libertino otras, y muy raras correcto. Y si no ¿en qué consiste la larga vida de Molière, de Racine y demas guardadóres de las reglas, saliendo hoy dia á las tablas, cuando las nuevas producciones dramáticas mueren todas ellas en mantillas? Ese público que desalado corre á verlas y que compone una inmensa mayoría ¿porqué no las ciñe la corona inmortal?

---

1. O serán *triángulos presos*. Eso lo ha de decir quien, con juicio y autoridad competente, se ponga á traducir la voz francesa *tableaux*, definida hoy dia por *los diccionaristas franceses* como nuestra Academia tiene definida la voz *mutacion* aplicada á los teatros.

Quiero ir mas adelante. Es evidente que Salvá, poniéndose de parte del público *que aprueba, palmotea y corre desalado* al teatro de *la novedad desarreglada*, acoje *por bueno* y aplaude lo que aquel aplaude, porque, no lo olvidemos, esas y no otras son las armas de que usa para combatir la doctrina del Sr Hermosilla.

Si pues el público es un juez tan atinado, y si tanto respeto debemos á sus fallos, que vale mas *violar los preceptos del arte,* que no apelar de aquellos al tribunal de los preceptistas ¿porqué Salvá olvida ese principio y taja, y hiende y hace trizas á nuestro autor, diciendo con soberano descoco :

« En sus lugares respectivos he notado ademas otros puntos parciales en que me separo del autor; todo en gracia de los principiantes, *y sin proponerme hacer la crítica de la obra que publico, porque en tal caso hubiera principiado desde su título,* el cual no me parece mas exacto que otros repudiados por Gómez Hermosilla en su prólogo. (Pág. XXX del prólogo.)»

Eso quiere decir que en la obra de Hermosilla *todo es malo hasta su mismo título....*

¿Ha silvado el público esa obra, puesto que un Salvá la administra tan piadosamente esa cruda bofetada, él.... admirador del público *que aplaude y corre desalado?*

Veamos como el crítico *abre las puertas de su prólogo* en cuanto advierte que el libro de Gómez Hermosilla puede figurar con provecho entre los artículos del comercio *librerIl.* Dice así.

« De las obras que hasta el dia se han destinado entre nos-
« otros, bajo diversos títulos, para dar una nocion elemental
« á la juventud de las cualidades que han de adornar la buena
« elocucion, y del modo de emplearla escribiendo, ya en pro.
« sa, ya en verso; NINGUNA *ha logrado tan general acepta-*
« *cion,* como la que ahora reproducimos. »

Es decir — Público, tú con tu *general aceptacion* has sido
« un majadero; esa obra está tan llena de defectos que *hasta*

« *el título* es ramplon; no quiero empeñarme en probarlo,
« pero *págame* el trabajo de haber inventado ese falso testi-
« monio.—

¿Quiso probar Salvá que las unidades no estan en la naturaleza? Si tal fue su pretension no lo sé, pero sí puedo decir que ningun esfuerzo hizo para desempeñar ese punto, ni aun cuando le hiciera no habria logrado su intento.

No se le arguye á Hermosilla sobre la unidad de accion, sí solo sobre la *de tiempo* y la *de lugar*. Pues tomemos en cuenta estas dos últimas para un ejemplo práctico y que no sale del órden *natural* de las cosas.

Supongámonos mentalmente en el siglo vigésimo sesto, y espectadores de hechos que no ha mucho pasaron á nuestra vista, esto es, del destronamiento de Carlos X, del de Luis Felipe, de la trágica muerte de la duquesa de Praslin, etc, etc, ¿qué diriamos en tal caso de quien, despreciando el arte y la verdad histórica, nos llevara de aquí para allí entreteniéndonos ademas con una historia de 15 ó 20 años? ¿Cabe *la unidad de tiempo*, ó la regla de las 72 horas que quiere el Pinciano, en el recuento de esas tan *imprevistas* catástrofes? Pues no quebrantó esa regla el pueblo de Paris, que con *menos* de tres dias tuvo bastante para el enredo y desenredo del drama. ¿Cabe la *unidad de lugar?* Aquel pueblo desempeñó su tarea sin moverse de Paris. — *Praslin* se mostró mucho mas diligente en la observancia de los tres preceptos.

Examínese bien todo cuanto pasa de tejas abajo y se verá que esa, y no otra, es la marcha natural de las cosas, que no incurre en falta el que á ese órden se arregla para esplicar su doctrina, sino aquel que le quebranta sin necesidad. Estúdiense, estúdiense los dramas de la naturaleza, ya que se la invoca, y se reconocerá el origen de las unidades.

Dice Salvá, que Moratin reconocia al hablar de las tragedias de Montiano *que es una verdad sabida que pueden hallarse observados en un drama todos los preceptos sin que por eso deje de ser intolerable á vista del público.*

—

Y eso ¿qué prueba? lo contrario de lo que Salvá presume, esto es, que no siempre juzga con acierto el público que aplaude. ¿Quiso decir Moratin que se violasen los preceptos todos ó alguno de ellos atendida aquella inconstancia? Ni el mismo Salvá se declararia por la afirmativa, puesto en el caso de poder respondernos.

Y que hermanando el arte riguroso,
Con la libre y fecunda fantasía,
Su feliz invencion ciña y reduzca
A una accion, á un lugar, á un solo dia.
(MARTINEZ DE LA ROSA.)

Y en otra parte ;

Mas á par de la edad, diestro matiza
La índole peculiar, el sexo, el grado
El siglo, la nacion; y á un mismo tiempo
Nos copia, nos instruye y nos hechiza.

Mas dejémonos de opiniones que no se apoyan sino en fallos vulgares, de continuo inestables, y siempre caprichosos, pues si los hombres de gusto delicado ven de un golpe que desde el *Montecristo* de un DUMAS hasta llegar, no digamos al CID del gran *Corneille*, hasta la mas imperfecta produccion dramática de las de *Tomás*, hermano del último, hay que andar cien mil leguas, el público que con tanto frenesí aplaude, segun nos lo dice Salvá, llega á ver por fin lo mismo que vieron aquellos, ó si no lo ve tan á las claras, recoje su entusiasmo, da por bueno el juicio de los péritos en el arte, y consiente sin esfuerzo que baje al eterno olvido la obra que *ayer*, por decirlo así, le acababa de arrancar inmerecidos aplausos.

Todos esos puntos, y otros que no quiero notar, porque se va haciendo la tarea un poco fastidiosa, han sido de mucho provecho para el comercio de la librería, pero dañaron demasiadamente á la lucidísima esposicion de la doctrina de Gomez Hermosilla, é importaba *borrarlos*, como dice Salvá, *con la esponja* de la crítica.

Por igual motivo voy á *borrar* tambien en muy pocas pala-

bras—*el Apéndice de aquel editor sobre la pronunciacion y accion.*

Ya nos dijo acerca del asunto (pág. XXI de su prólogo) que ha compuesto su leccion sobre la *pronunciacion*, —extractando los preceptos de Quintiliano, como ya lo habian hecho Blair, Capmany, y *todos* los que han tratado *acerca de esta materia;* mas que—no habiendo hallado en ninguno de los tres (ni en *los todos*) regla alguna relativa al modo de leer en reuniones particulares ó públicas, ha tenido que apelar á su propia esperiencia para las pocas (*reglas*) que da sobre *este particular.*

O no se extractaron los principios que dió Quintiliano *acerca de esta materia*, ó si se *extractaron* no fueron reglas de la esperiencia del crítico, las que él dice que nos *da sobre este particular*, porque es la pronunciacion *la materia*, y no es *el particular* otra cosa mas que *la pronunciacion.*

Ni habiamos menester tampoco de esa inocente, aunque mal aliñada confesion, para reconocer desde luego los límites de la hacienda propia del Sr Salvá, siempre llena de malezas, siempre descuidada, y por lo mismo siempre sin fruto para la escuela.

Ocho páginas llena con esa leccion que sin inconveniente puedo yo calificar de *mímica*, y confieso con ingenuidad que el maestro debió sudar sangre al componerla, aunque con la satisfaccion de poder decirse á sí mismo al ver todos sus miembros (incluso el *pico*) en tan rabiosa faena—soy por escelencia el *Bululú* de *Bululus*... ó... *ues*, pasados, presentes, y *futuros.*

Y ni con todo eso quedó agotada la materia.—Para entrar en todos los pormenores, *nos dice el crítico al fin de su obra*, habriamos de llenar un grueso volumen, desviándonos de la brevedad indispensable en toda obra elementar.

Y un volumen no menos grueso tendria que escribir yo, á querer empeñarme en barajar las cien mil sandeces amontonadas en el apéndice del Sr Salvá.

Muestras de su doctrina

«Entiendo por *pronunciacion* la inflexion y acento que «debe dar á su voz el que en una reunion habla de repente, «dice lo que ha aprendido de memoria, ó lee algun papel.»

Perdono —*de repente* — *de memoria y algun papel*, pero acuso á Salvá porque no supo definir la palabra *pronunciacion*, que es, *gramaticalmente* hablando — la espresion de las letras, sílabas y palabras hecha con el sonido de la voz; y segun los *retóricos*—la parte que modera y arregla el semblante y accion del orador (*Diccionario de la Academia española*).

La *inflexion es, segun esa misma autoridad*, la elevacion ó depresion que se hace con la voz, quebrándola ó pasando de un tono á otro—y como es voz (siempre segun la Academia)— el sonido formado en la garganta y proferido en la boca del *animal*,..... en la voz del asno, que el vulgo llama *rebuzno*, hay tambien *inflexiones* que no llamaria Salvá *pronunciacion*.

Es el acento (otra vez segun la Academia) en su propio y gramatical sentido — el tono con que se pronuncia una palabra, ya subiendo ó ya bajando la voz; pero en nuestra lengua y otras vulgares se toma por—*pronunciacion larga de las sílabas*—y no es de presumir que el Sr Salvá se propusiera aconsejarnos que hiciésemos *largas* las sílabas breves.

Ya se supone que quien no acertó á definir la voz *pronunciacion*, menos acertaria con las reglas del buen pronunciar, pero bien pudo Salvá errar en eso, y acertar en otras cosas, como, v. g., cuando en la leccion de *accion* nos dice.

« Por lo mismo que la BOCA es el conducto por donde sale la palabra (1), no se la ha de ocupar, mientras estamos hablando, en los oficios poco limpios de ESTORNUDAR, TOSER, Y ESCUPIR. »

---

1. Creí que nos iba á decir con la Academia —*por dónde entra el alimento.*

Hay en favor de esa doctrina aquello de

Quisque pro opibus ædificat

Equivalente á—*Cada uno estornuda como Dios le ayuda.* Habia yo creido hasta ahora que el *estornudo* era un sacudimiento violento y estrepitoso de lo que ofende la membrana pituitaria, y que todo hombre de *buenas narices* tenia mucho andado para gozar el placer de aquella accion. Veo, pues, mi engaño, y prometo la enmienda.

Creia yo igualmente que el *toser* era una *accion* del *pecho* para arrancar ó arrojar lo que le fatiga ó molesta, y lo creia porque así me lo tienen dicho todos los hombres *inteligentes;* como me dijeron tambien que, aun cuando llegue á la *boca* parte del efecto, ó todo el efecto, de esta y de aquella accion no es la *boca* la que quiere ocuparse en esos oficios aborrecidos de toda criatura bien nacida, pero en los cuales cae tal vez sin poderlo evitar, hasta el mas aseado orador.

El mal está en que el señor Salvá no nos dejó *reglas* para imponer silencio á esos molestos y poco limpios *interruptores,* de cuya violencia no pudo libertarse ni aun el mismo Ciceron.

Y pasando ahora de lo *vivo* á lo *pintado,* necesariamente tendremos que admirar la siguiente pincelada.

« Las manos cesan cuando la voz, y señalan el objeto en que « se fija la vista, menos cuando desaprobamos, negamos una « cosa, ó queremos mostrar nuestra aversion. Para lo primero « y segundo se cierra blandamente la derecha, y levantando « un poco el dedo índice, se la mueve con velocidad; y para « lo último sacamos las dos á la altura de la boca con las pal- « mas hácia fuera, » ¡ Qué postura tan linda !...

Me voy convenciendo de que habia en el maestro prendas muy buenas para desempeñar, con acierto, una cátedra en la *Escuela de natacion;* cuando menos, convéngase francamente en que el Sr Salvá habia estudiado con aprovechamiento el accionar de los *topos.*

« Los pies no han de moverse en el sitio que ocupa el ora-
« dor, sino para variar la postura de tener el uno algo mas
« sacado que el otro ; pero no para apoyarse en cada uno de
« ellos alternativamente. Puede darse una patada contra al
« suelo en una irritacion muy extrema. »

¡ Criminal fuera en verdad el orador que llevase el olvido de sí mismo, y de lo que debe á sus oyentes, hasta punto de *apoyarse en uno de sus* pies, á ya en ambos ; su oratoria no tolera tales licencias, basta que la vivifique y robustezca con alguna *patada, ó coz,* de cuando en cuando, teniendo muy presente que en cerrando esos *paréntesis,* está en la obligacion de volver á su postura de *bolero* en punto al *saque* de los pies.

No noto las otras mil *giradas* que acabó Salvá con todos sus miembros para que saliera su leccion con cuantas perfecciones pedia el asunto, porque temo que los lectores se amanerarian demasiado, y que si con tales maneras, modales ó ademanes, subieran á la tribuna, nos habian de parecer *títeres.*

Basta pues de *accion,* y en *punto* á *pronunciacion* obsérvense á la letra los preceptos siguientes.

« Los incidentes cortos de la oracion, que se colocan entre comas ó dentro de un paréntesis, se distinguirán bajando y deteniendo un tanto la voz, la cual marcará con énfasis la palabra, que deseamos grabar con particularidad en el ánimo de los oyentes. En esta sencillísima pregunta, *Va vmd. hoy á la comedia?* varía enteramente el sentido, segun la palabra en que esforzamos y suspendemos algo la pronunciacion. Si digo. *Va* vmd. *hoy á la comedia?* se me responderá : *No puedo ir, porque he cedido mi luneta á un amigo.* Si se pone el énfasis en el *hoy, ¿Va vmd.* hoy *á la comedia?* se contestará : *No; prefiero ir mañana.* Y si en el último sustantivo, *¿Va vmd. hoy* á la comedia? será esta ú otra semejante la respuesta: *No, porque estóy convidado al Liceo.* Pero puede haber casos en que todas las dicciones de un inciso hayan de ser enfáticas, y entónces es necesario apoyarse en todas ellas mas

que en las restantes de la cláusula, verbi gracia: ¿...Va vmd. hoy á la comedia, *cuando debiera estar asistiendo á su madre enferma, y tiene mas motivos para llorar que para divertirse?* (Salvá pág. 86)

Dos dias enteros he pasado hilándome los sesos para ver si podia alcanzar tal cual viso de variedad en el sentido de todas esas preguntas, y al cabo salgo con que el *vmd.* vale lo mismo que el vmd; tanto el *hoy* como el hoy, y no menos *á la comedia*, que, á la comedia. Puede que eso consista en la *delicadeza de mis facultades mentales.* Advierto, sí, que el — *¿Va vmd. hoy á la comedia, cuando debiera estar asistiendo á su madre enferma, y tiene mas motivos para llorar que para divertirse?...* está vertido en una forma muy impropia, porque la figura llamada *interrogacion* no es á propósito para reprender ó afear, como ahí se hace, una accion verdaderamente reprehensible y que por su extrañeza conmueve el ánimo del que la vitupera. Acaso le pareciera á Salvá la nota *interrogativa* de igual valor que la *interjectiva*, porque esas y otras suposiciones caben á vista de un tan extraño desorden en la espresion de las ideas.

No olvidó Hermosilla, como indebidamente se dice, que habia reglas, ó formas propias para esplicar las pasiones del ánimo, ni desconoció tampoco que el hombre modula sus palabras en muy diverso tono, *segun que habla de veras ó de chanza, con seriedad ó riyéndose, afirmativa ó irónicamente; alegre ó triste, colérico ó tranquilo; ó segun que pide, se queja, se lamenta, amenaza, aconseja, persuade, etc. etc.*; solo que diestro observador de la naturaleza tuvo por muy escusado repetir lo que ella misma nos inspira sin recurrir á las incoherentes alharacas de los retóricos adocenados.

Por lo mismo, la leccion del Sr Salvá era *innecesaria*, y nos lo dió con todos los caracteres de lo absurdo.

No abusaré mas de la paciencia del lector; solo quiero decirle que creo que no puede desmerecer la doctrina de nuestro autor, aun cuando yo me tome la libertad de esclarecer ó com-

probar ciertos puntos con oportunos ejemplos de algunos de nuestros mejores poetas, sin perjuicio de dejar intactos los que aquel tomó del inmortal D. Leandro Moratin.

¡Ojalá tenga yo el necesario gusto para elegir con acierto los modelos, y que sean todos ellos dignos de imitacion.

Paris, 28 de febrero de 1850.

P. MARTINEZ LOPEZ.

ADVERTENCIAS

DEL AUTOR.

1.ª Mi ánimo, al escribir esta obra, no ha sido añadir á tantas como existen una Retórica y una Poética mas, repitiendo bien ó mal lo que otros han dicho, y hacinando sin discernimiento fruslerías escolásticas que nada enseñan. Mi objeto ha sido entresacar de los innumerables volúmenes que se han escrito sobre la materia desde Aristóteles acá, las pocas observaciones que merecen el nombre de reglas, presentarlas con cierta novedad, hacerlas inteligibles á todos, y fundarlas en principios incontestables : en suma, componer una obra mas completa, metódica, clara y filosófica que las publicadas hasta el dia, la cual baste ella sola para guiar á los escritores en sus composiciones, y á los lectores en el exámen y juicio de las ajenas. El público dirá si lo he conseguido.

2.ª La he intitulado *Arte de hablar en prosa y verso*, porque los otros títulos con que hasta ahora se han distinguido las de su clase, no son exactos. *Retórica* y *Poética* no pueden significar mas que tratados particulares sobre las composiciones oratorias y poéticas. *Principios de literatura*, es demasiado vago, porque la palabra *literatura* dice mucho mas que *exposicion de las reglas para componer en cualquier género que sea. Bellas letras, buenas letras*, el uso los hace tolerables; pero en sí mismos son absurdos. ¿Hay acaso algunas letras *feas* ó *malas*, de las cuales se distingan estas con los epítetos de *bellas* ó *bue-*

nas (1)? *Letras humanas* puede convenir á todas las ciencias y artes que tratan de objetos puramente humanos. *Arte de escribir*, título que dió Condillac al tratadito que compuso sobre la materia, no seria del todo impropio, si no pareciese que limitaba el arte á las solas composiciones escritas, siendo así que muchas de las arengas públicas no se escriben. Ademas *arte de escribir* significa entre nosotros *coleccion de reglas para escribir bien*, en el sentido de formar bien los caractéres materiales que llamamos *letras*, no en el de hacer una buena composicion literaria.

3.ª Las reglas relativas á la eleccion de las expresiones y á la coordinacion de las cláusulas están contraidas á la lengua castellana, sin lo cual serian entre nosotros de muy poca utilidad; y todas las de la primera parte están ilustradas con ejemplos, ya latinos y castellanos, ya castellanos solamente, en cuya eleccion me he guiado por los principios siguientes. Para muestras de bellezas he escogido indistintamente los que me han parecido oportunos; para hacer ver los defectos, los he tomado de autores de primer órden, porque los adocenados, que nadie lee, no pueden influir en el buen ó mal gusto de la juventud estudiosa, al paso que las faltas cometidas por escritores de mérito suelen ser imitadas por los principiantes. Por esta razon he criticado alguna vez entre los nuestros á Cervantes, Garcilaso, Herrera, Leon y Rioja. Y aunque Lope de Vega y Bernardo de Balbuena no pueden ser colocados en la misma línea, los he censurado con frecuencia por razones particulares. Lope es la prueba mas irrefragable de que el hombre de mayor talento, aunque sea tambien muy sabio y erudito, no hará jamas una composicion literaria perfecta, si ignora ó quebranta voluntariamente las reglas. Lope, si las hubiera sabido como deben saberse (lo que yo no creo, por mas que él diga que *al escribir, las encerraba con cien llaves*), y las hubiera observado fielmente, seria el primer poeta del mundo. Dotado de una imaginacion viva, fecunda y pin-

1. No hay respuesta para semejante pregunta tomada en su sentido rigoroso, pero el adjetivo *bellas* ni el *buenas*, no se aplica al sustantivo *letras* en su sentido material, sino que atiende á aquella parte de letras ó de literatura que va engalanada con cuantas *bellezas* caben en la composicion, sea en la poética, sea en la histórica, sea en la elocuencia, y aun en la misma filosofía, siempre que esta revista formas dignas de las tantas y tan sublimes materias en cuyo examen entra.

toresca; versado en las ciencias, lleno de varia lectura, sabiendo quizá de memoria los clásicos latinos; conociendo, aunque por versiones, los griegos; aprovechándose de los italianos, manejando con maestría la hermosa lengua castellana; haciendo sin esfuerzo flúidos, dulces y sonoros versos; y habiéndose ejercitado con igual facilidad en todos los géneros de poesía; ¿quién podria serle comparado, aun entre los antiguos, si todas sus producciones estuviesen marcadas con el sello del buen gusto; es decir, si en todas hubiese observado las reglas del arte? Sin embargo, ya por ignorar estas, ya por haberlas despreciado, ninguna de sus composiciones salió acabada y perfecta, porque en ninguna se conformó con las leyes particulares del género á que respectivamente pertenecen, y en todas quebrantó mas de una vez las generales. Balbuena no puede ser ni aun comparado con Lope; pero como ha habido tiempo en que á porfía se le han prodigado los elogios y se le ha querido dar una reputacion que está muy léjos de merecer, y como los principiantes pudieran confundir lo poco que hay de bueno en sus escritos, con lo mucho que hay de malo; me ha parecido conveniente presentar algunos de los innumerables defectos de estilo que á cada paso se encuentran en sus obras, señaladamente en *El Bernardo*, que fué la que trabajó con mas cuidado. En cuanto á los escritores modernos vivos ó muertos, me he abstenido de hacer comparecer á ninguno ni para bien ni para mal; porque he querido que en todo este libro no haya cosa alguna que pueda atribuirse á personalidad ó espíritu de partido (1).

---

1. En la edicion que de esta obra hizo Don Vicente Salvá en Paris, dice, con razon, en este pasage lo siguiente. « Falta Hermosilla á esta parte de su plan, cuando hace un apasionado elogio de D. Leandro Moratin en el *Suplemento*, y destinó no ménos que 83 pág. para copiar muchas poesías de este autor y el prólogo que las precede. »

Si así se hubiese esplicado en todas las demas notas que puso en esta obra no mas que para abultar su volumen, y en desmérito de la doctrina, nos hubiera ahorrado el disgusto de tener que escribir dos pliegos en defensa de principios que una mano maldiciente trató de barajar por medio del embrollo. A Salvá no le correspondia afanarse para rebajar el saber de quien con gusto tan delicado supo dar á la *Irene y Clara* (que corre con nombre del difunto librero) el mérito de que necesariamente habria carecido sin el auxilio de una pluma tan diestra y tan elegante.

Fue ademas un atrevimiento inconsiderado, porque se espuso á que Hermosilla le hubiera echado en cara aquel tan lindo epigrama de Don Leandro.

Pobre Geroncio, á mi ver
Tu locura es singular;
¿Quien te mete á censurar
Lo que no sabes leer?

4.ª Las reglas particulares no van ilustradas con ejemplos, porque es imposible hacerlo, á no escribir una docena de abultados volúmenes. ¿Cómo dar muestra de arengas públicas, en que estén observados los principios de la oratoria, sino copiando enteras algunas oraciones políticas, forenses y sagradas? ¿Cómo presentar dechados de una historia bien escrita, sin citar textualmente la *Catilinaria* ó la *Jugurtina* de Salustio, ó algunos libros de Tucídides ó de Livio? ¿Cómo ofrecer modelos de epopeyas, tragedias y comedias, sin transcribir al pié de la letra la *Iliada* ó la *Eneida*; el *Edipo* de Sófocles ó la *Atalia* de Racine; la *Andria* de Terencio ó el *Misántropo* de Moliere? En los otros géneros se pueden copiar uno ó mas ejemplos; pero en ellos es cabalmente donde son ménos necesarios, Así los he omitido, no pudiendo darlos en las demas clases. He dicho que en todas ellas, para presentar ejemplos que instruyan, es menester copiar composiciones enteras; porque algunos pasajes sueltos de Cicéron, verbi gracia, ó de Virgilio, dan sí idea de un trozo bien escrito en su linea, pero no de la composicion total de donde está sacado. No hay nadie que no haya aprendido de memoria algunos en los tratados de Retórica y Poética que estudió cuando niño; pero si despues no ha leido las obras á que pertenecen, ¿qué idea tendrá ni de estas ni del género en que están comprendidas? Cuando se han estudiado ya las reglas generales de toda composicion, y se han visto ejemplos en que estén ú observadas ó desatendidas; es necesario, al descender á las particulares, que el maestro haga leer composiciones escogidas en cada género y clase, y enseñe á analizarlas y criticarlas; haciendo notar el artificio y plan de toda la obra, y cláusula por cláusula todas las bellezas y todos los defectos si los tuviere. Este ejercicio, unido al de traducir los clásicos antiguos y al de componer originalmente, es el que forma los buenos escritores; pero es claro que no puede hacerse en la obra elemental que contiene la teoría del arte. Está reservado á la viva voz de un preceptor hábil, la cual solo puede suplirse en parte por la atenta lectura de un curso completo de crítica; pero por desgracia no le hay todavía en ninguna lengua.

5.ª Mi intencion primera fué no traducir los ejemplos latinos, renunciando gustoso á que leyeran mi obra los

que no supiesen latin. Sin embargo, considerando que aun los puros romancistas pueden sacar de ella alguna utilidad, me he determinado al fin á añadir la traduccion, pidiendo desde ahora indulgencia en favor de las pocas mias que hay en verso.

6.ª En los ejemplos tomados de autores griegos, ejemplos que de intento no he multiplicado, porque no he querido pedantear luciendo mi tal cual erudicion en esta parte; doy tambien la traduccion, pero no copio el original. La razon es clara. La lengua griega se cultiva tan poco entre nosotros, que la mayor parte de los lectores ni aun podrian leer el texto, y mucho ménos entenderle y compararle con la version.

7.ª He omitido varios tratados que se hallan en algunos autores modernos. 1.º Crítica de los principales escritores que se han ejercitado en cada clase de composicion: 2.º historia de estas mismas clases, como la Oratoria, la Dramática, etc., esto es, una noticia de su orígen, progresos y estado actual: 3.º sistemas sobre la formacion mecánica de las lenguas: 4.º principios de gramática general, y aplicacion de ellos á uno ó mas idiomas particulares; 5.º disertaciones filosóficas sobre el gusto, lo sublime, lo bello, los placeres de la imaginacion, etc. Las razones que he tenido, son muy obvias, y á mi parecer convincentes. Una cosa es exponer las reglas que deben tenerse presentes para componer en prosa y verso; otra aplicarlas al exámen crítico de los autores que mas se han distinguido en ambos géneros. Este es un ramo aparte; y tan vasto, que para ser tratado con la debida extension, pide un gran número de volúmenes. La crítica de los clásicos griegos y latinos ocupa los tres primeros tomos del *Curso de literatura* de La Harpe, y es muy diminuta. ¿Qué seria pues de una que fuese mas extensa, y á la cual siguiese luego la de los italianos, españoles, ingleses, franceses y alemanes? ¿De cuántos tomos constaria? Así, las pocas generalidades que se hallan en Blair, Batteux, Domairon, Lemercier y otros, nada enseñan, y solo sirven para hacer pedantes. Por la misma razon no deben entrar en obras de esta clase, ni la historia de cada especie de composicion, ni teorías sobre la formacion de las lenguas, ni principios de gramática general, ni observaciones particulares sobre tal ó tal lengua determinada.

Cada uno de estos estudios pide mucho tiempo, si se ha de llegar á saber algo; y no puede mirarse como acesorio de otro ninguno. ¿Qué idea tendrá de todos estos puntos el que no haya leido sobre ellos mas de lo poco, poquísimo que trae Blair? Finalmente, discusiones metafísicas sobre las sensaciones de sublimidad y belleza, sobre el placer que causa la buena imitacion, aunque sea de cosas desagradables en sí mismas, y otras cuestiones de igual naturaleza, vienen bien en las obras filosóficas á que pertenecen; pero en tratados didácticos sobre el mejor modo de hablar en prosa y verso, son completamente inútiles, porque de todas ellas nada se saca en limpio que sea aplicable á la práctica. Sin embargo, como en literatura se emplean á cada paso las expresiones *buen gusto*, *mal gusto*, es necesario fijar su significacion, y explicar cuál es el gusto bueno y cuál el malo; y así lo he hecho en un apéndice. Tambien he discutido en otro la tan debatida cuestion sobre la necesidad ó no necesidad de saber y observar las reglas para ser buen escritor; porque la opinion negativa es como una objecion general contra mi obra y todas las de su clase, y era menester rebatirla.

8.ª Habia pensado no emplear mas términos técnicos que los muy conocidos, y que han pasado ya en cierto modo á la lengua comun, como *antítesis*, *ironía*, *metáfora*, *etc.*; pero habiendo reflexionado que los jóvenes encontrarán otros muchos en libros en que acaso no estarán bien definidos, he dado á conocer y explicado la mayor parte de los usados por los retóricos, para que se entiendan, cuando se hallen en los autores.

9.ª En cuanto al estilo de esta obra, el público juzgará si es el que conviene á las de su clase: yo solo diré que, sin descuidar las otras cualidades generales, he atendido particularmente á la sencillez y claridad, porque estas deben ser las dominantes en las composiciones didácticas. Así he procurado que mi estilo, sin ser desaliñado ni demasiadamente humilde, se elevase muy poco sobre el tono familiar; y he usado con mucha economía de las expresiones figuradas. Sobre todo he cuidado de no emplear cierto lenguaje que se ha hecho como de moda en materias literarias, y consiste en el frecuente uso de metáforas tomadas de la pintura. Una que otra, rara, rarísima, y bien escogida, puede ser oportuna y expresiva;

pero el empleo continuo de los términos técnicos *color, colorido, tintas, medias-tintas, claro-oscuro, sombra; toques, frescura*, y qué sé yo cuántos otros, ¿cómo puede dejar de oscurecer la materia, en vez de aclararla? ¿Qué idea pueden dar todos ellos de las buenas ó malas calidades de un escrito, al que no entienda de pintura?

10.ª Ruego á mis lectores que no se apresuren á alabar ni á vituperar mi obra, hasta haberla leido toda; que entónces olviden que está escrita en español, y se figuren haberla leido en frances, en italiano, en inglés ó en aleman; y que hecha esta suposicion, no nieguen á un compatriota suyo la indulgencia de que usarian con un extranjero. Tengan tambien presente que la materia de que trata, está agotada, que en ella nada se puede ya inventar, y que todo lo que puede exigirse de un escritor, es que la presente con alguna novedad y con mas filosofía que sus predecesores. Esto, como ya dije, es lo que me he propuesto; y aunque no me lisonjeo de haberlo conseguido siempre, me atrevo á esperar que mi obra no será despreciada por los inteligentes imparciales.

11.ª Por lo mismo que en el asunto que he escogido, está ya dicho todo ó casi todo, se deja conocer que el fondo de la doctrina estará tomado de otros escritores; lo cual no quiere decir, que no haya en este libro alguna cosa mia, que en vano se buscará en ningun otro. Y si no cito uno por uno todos los que he tenido presentes, es porque no copiando nunca literalmente sus expresiones, basta hacer aquí la declaracion de que he consultado un gran número, que sería prolijo enumerar. Blair es el único que he citado con frecuencia, porque á veces he empleado sus mismas palabras; y porque, siendo su obra la mejor y mas filosófica de cuantas se han publicado hasta el dia, es la que principalmente he disfrutado. No obstante se verá que en toda la primera parte de la mia es casi nada lo que he tomado de la suya, excepto he el libro IV; que aun en la segunda, que es donde le en seguido mas de cerca, he añadido algunos artículos y variado los restantes; y que en ambas me he separado de su opinion en varios puntos, he rectificado alguno que otro descuido suyo, y notado sus omisiones. Sobre todo he procurado que mi obra fuese mas elemental, y por decirlo así, mas didáctica que sus *Lecciones*, y mas acomo-

dada al método de enseñanza adoptado entre nosotros.

12.ª Habiendo trabajado esta obra para contribuir por mi parte á los progresos del buen gusto, y no para empeñarme en contiendas literarias; me aprovecharé sí de las críticas que de ella se hagan, pero no responderé á ninguna. Si la obra es lo que yo he deseado que fuese, ella se defenderá á sí misma; si es mala, no la harian buena todas mis apologías.

ARTE DE HABLAR.

SU DEFINICION. — PLAN DE ESTA OBRA.

Arte quiere decir *coleccion de reglas para hacer una cosa bien*, esto es, de modo que pueda servir para el uso á que la destinamos. Así, arte de arquitectura, por ejemplo, es lo mismo que *coleccion de reglas para construir toda clase de edificios con solidez y elegancia, con aquel grado de ornato que pida la naturaleza de cada uno, y con aquella distribucion interior que le convenga segun el uso á que ha de servir.*

Reglas, en las artes, son *ciertas leyes que prescriben al artista lo que debe hacer, y lo que está obligado á evitar para que sus obras tengan toda la perfeccion posible.*

Estas leyes no han sido dictadas en esta ó en aquella época por la autoridad ó el capricho de tal ó cual individuo de la especie humana, en cuyo caso pudieran ser falsas y estar sujetas á variaciones arbitrarias. Son principios eternos y de eterna verdad, fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes; y de consiguiente son tan invariables como la naturaleza.

Estos principios, aunque eternos, no fueron ni pudieron ser conocidos en la infancia del linage humano y en los primeros períodos de la civilizacion de las naciones, porque el hombre no tenia entónces la instruccion necesaria para examinarlos y asegurarse de su certeza; pero lo fueron luego que cierta porcion de individuos, á los cuales interesaba su conocimiento, hubo adquirido suficiente ciencia para poder estudiarlos y comprenderlos. Y si todos los artistas no han trabajado siempre desde entónces con arreglo á ellos, ha sido, ó porque no todos saben aplicarlos, ó porque pasajeras y desgraciadas circunstancias hacen á veces que se desconozcan, se desatiendan, y aun se olviden por algun tiempo. Fácil me seria demostrar

cuanto acabo de exponer en órden á la naturaleza, verdad é invariabilidad de las que se llaman *reglas* en las artes; pero esto me empeñaria en largas discusiones ajenas de este lugar. A su tiempo lo probaré hasta la evidencia.

Ahora, contrayendo esta doctrina al arte de hablar, se ve que este no es otra cosa que *una coleccion ó serie de principios verdaderos, inmutables, y fundados en la naturaleza misma del hombre, los cuales nos enseñan lo que debemos hacer, y lo que nos es preciso evitar, para hablar de la manera mas acomodada al fin que nos proponemos.*

Y como, en cualquiera ocasion y sobre cualquiera materia que un hombre habla con uno ó muchos de sus semejantes, siempre se propone necesariamente dos objetos distintos, aunque subordinados entre sí, 1.° comunicar sus pensamientos, para lo cual es menester que hable de modo que le entiendan aquel ó aquellos á quienes dirige la palabra : 2.° producir con su alocucion cierto efecto en el ánimo del que le oye, pues claro es que nadie comunica á otro sus pensamientos sino con algun motivo y proponiéndose algun fin; se deja conocer que el arte de la palabra, considerado en toda su extension, ha de abrazar dos sistemas de reglas, ó dos tratados diferentes entre sí, aunque el conocimiento de ámbos sea necesario para hablar *completamente bien*. El primero (que supongo estudiado ya, y se llama *Gramática*) contiene las reglas que debemos observar para hablar de modo que nos entiendan, ó lo que es lo mismo, para hablar bien la lengua en que nos expliquemos : el segundo, que es del que vamos á tratar, abraza las que pueden dirigirnos para hablar de la manera mas acomodada al fin particular que nos proponemos en cada ocasion determinada; es decir, para que nuestras alocuciones produzcan, ó á lo ménos sean capaces de producir, el efecto que deseamos : á cuyo sistema conviene esclusivamente, como queda dicho, el título de *arte de hablar*. Pues aunque la Gramática se define comunmente *arte de hablar bien*, esta definicion no es exacta. La Gramática bien entendida no es *arte de hablar*, sino *arte de hablar una lengua* (1).

Las reglas que voy á exponer, deben tenerse presentes hasta cierto punto, aun en la conversacion; y es innegable que en

---

1. «*Bacon* dijo á ese propósito — la gramática es la ley del discurso, la regla infalible « de las lenguas, y aquel que no la sabe, renuncie á saber cosa alguna en toda su « vida.»

está se explica mejor el que las sabe que el que las ignora, el que las observa que el que las quebranta. Sin embargo, como para el uso ordinario basta el hábito adquirido por la simple práctica, y seria reprensible afectacion poner en el trato familiar el mismo cuidado que en aquellas alocuciones que piden ser trabajadas con esmero, solo en estas es necesaria la rigurosa observancia de los preceptos del arte, y solo á ellas se aplicarán en está obra.

De estas alocuciones que piden particular atencion, unas se hacen de viva voz, y otras por escrito; unas en prosa, y otras en verso: y se dividen, como se verá á su tiempo, en un gran número de clases; pero todas ellas se comprenden bajo la denominacion genérica de *composiciones literarias*. Se les da este nombre, porque para ser perfectas, exigen, cuando son de extension considerable, que su autor sea lo que llamamos un hombre de letras, es decir, un hombre que haya cultivado su talento natural con el estudio y la lectura.

Limitándonos pues á ellas, se deja conocer, sin que sea necesario probarlo, que entre las varias reglas á que deberán atender sus autores, unas serán comunes á todas, y otras peculiares de cada clase, y que deberán exponerse con separacion.

PARTE PRIMERA.

REGLAS COMUNES Á TODAS LAS COMPOSICIONES

Una composicion literaria, hágase de viva voz ó por escrito y esté en prosa ó en verso, es siempre una serie de pensamientos, presentados bajo ciertas formas, enunciados por medio de ciertas expresiones, y distribuidos en cierto número de cláusulas. De aquí se infiere que las reglas comunes á todas serán relativas, 1º á los pensamientos, 2º á las varias formas bajo las cuales pueden estos ser presentados, 3º á las expresiones con que deben enunciarse, y 4º á la coordinacion de las cláusulas en que estén distribuidos.

LIBRO PRIMERO.

DE LOS PENSAMIENTOS.

Cada una de las operaciones de nuestro entendimiento y de

nuestra voluntad tiene su nombre particular entre los filósofos; pero en literatura todas se comprenden bajo la denominacion general de *pensamientos*; llamándose así *todo lo que un hombre quiere comunicar, cuando habla ó escribe*, ya sean las ideas que tiene de las cosas, ya los juicios que de ellas ha formado, ya los varios afectos que estas ideas y estos juicios han excitado en su corazon.

Los antiguos sofistas, y los retóricos escolásticos sus sucesores, creyeron que se pueden dar reglas para hallar los pensamientos que deben entrar en una composicion, y dieron en efecto muchísimas; pero todas inútiles. Ni podia ser de otra manera: el talento, cierta intruccion general, y la particular que exija el género en que se escriba, suministrarán siempre á los autores pensamientos oportunos para llenar sus composiciones; pero sin aquellos tres requisitos todas las reglas de los retóricos no les darán materiales para componer una página (1). Esto es tan evidente, que detenerse á probarlo, seria malgastar el tiempo. Así las únicas reglas útiles que pueden darse acerca de los pensamientos, son relativas á la eleccion que todo autor debe hacer entre los varios que se le ocurran al tiempo de componer; y estas son precisamente las que no han dado los retóricos ni antiguos ni modernos, aun contando los mejores. Blair ni siquiera ha tocado este punto, tan capital en toda composicion; y aunque en algunas Retóricas, en varias obras de crítica y en un tratadito del P. Bouhours se hallan esparcidas unas cuantas observaciones; nadie hasta ahora ha formado un sistema completo de reglas para la eleccion de los pensamientos. Sin embargo no es difícil fijarlas, observando que la naturaleza misma de las relaciones que establece entre los hombres el don precioso de la palabra, exige que los pensamientos que se comuniquen unos á otros sean *verdaderos, claros, nuevos, naturales, sólidos y acomodados al tono general y dominante* de la alocucion en que se quiera introducirlos. Y es de notar, que las reglas que se deducen de este principio, sobre importantísimas, son, como se verá, claras, precisas, terminantes y de fácil aplicacion.

---

1. Sin embargo es innegable que si bien es esencialmente libre el pensamiento, no por eso deja de estar sujeto á ciertas leyes. Conocidas deben ser ya esas leyes cuando *Condillac* dice que — ha sido menester el trascurso de muchos siglos para al fin llegar á *traslucir* (ni aun se atrevió á decir *reconocer*) que el pensamiento pudiera estar sujeto á ciertas reglas.

CAPITULO PRIMERO.

DE LA VERDAD DE LOS PENSAMIENTOS.

Un pensamiento puede ser conforme á la naturaleza de las cosas, ó no serlo. Si lo es, se dice que es *verdadero :* si no lo es, se dice que es *falso*. La regla relativa á estas dos cualidades es, *que en toda composicion séria, los pensamientos sean* verdaderos, *y que se desechen inexorablemente los* falsos, *por brillantes que parezcan. Rien n'est beau que le vrai,* « no hay belleza sin verdad », dice Boileau, y tiene mucha razon. Pero debe advertirse que la verdad exigida en los pensamientos no es siempre *absoluta;* en muchos casos bastará la *relativa*. Por verdad absoluta se entiende *la conformidad de los pensamientos con la naturaleza de las cosas, cuales existen en realidad, ó han existido.* La relativa es *su conformidad con las cosas cuales deben ó debieron ser, admitidas las suposiciones que es permitido hacer en ciertos casos.* La verdad absoluta es necesaria en las obras que se dirigen principalmente á instruir : en las de entretenimiento, señaladamente en las poéticas, basta por lo comun la relativa. Así, por ejemplo, los pensamientos contenidos en los razonamientos que Virgilio pone en boca de Dido, son relativamente verdaderos, porque son conformes á la situacion moral en que el poeta la supone.

La regla que acabo de dar es de continuo uso, y con ella sola, si la tenemos siempre á la vista, evitaremos en nuestras composiciones muchas faltas en la parte de los pensamientos, pues casi todos los que deben ser desechados, quedarán excluidos con solo examinar su verdad. Por lo mismo pues que es tan importante, parecia que todo autor la tendria presente al tiempo de componer, y que así era excusado recomendársela; pero la experiencia acredita que, no solo los escritores vulgares, sino tambien los de mediana nota, pecan frecuentemente contra ella, y que aun los mejores se descuidan alguna vez. Plinio el mayor pregunta : *¿Porqué en tiempo de nuestros abuelos la tierra era mas fértil y fecunda?* y responde : *Porque ellos mismos cultivaban sus campos, y la tierra se complacia en ser arada con rejas laureadas, y por hombres que habian obtenido los honores del triunfo. Gaudente terrâ vomere laureato, et triumphali aratore* (lib. 18, cap. 3). El primer pensamiento tiene la suficiente verdad, pues en efecto,

que un propietario cultive él mismo sus campos, puede hacerlos mas fértiles, porque los labrará con mas esmero; pero el segundo es evidentemente falso, porque la tierra ni se complace ni se enoja, ni á su fecundidad contribuye que el cultivador haya sido conducido en triunfo al Capitolio. Y aunque en composiciones oratorias y poéticas es permitido atribuir á las cosas inanimadas afectos de alegría, tristeza, ira, odio, amor, etc., no así en una obra de Historia natural, en que se trata de explicar los fenómenos de la naturaleza con buenas razones físicas, no con flores de retórica. Ciceron tiene tambien alguno que otro pensamiento falso. Por ejemplo, ponderando en la oracion *pro Roscio Amerino* lo terrible de la pena á que eran condenados en Roma los parricidas, que era la de ser metidos vivos en un cuero, y bien cosido este por todas partes ser luego arrojados al Tiber; dice que los romanos habian imaginado este suplicio, « porque si exponian los reos « á las fieras, estas se harian mas crueles con su contacto : y « si los echaban desnudos al rio, y este los arrastraba en su « corriente hasta el mar, los cadáveres de tamaños delincuentes « contaminarian sus aguas. » *Majores nostri*, dice, *noluerunt feris corpus objicere, ne bestiis quoque, quæ tantum scelus attigissent, immanioribus uteremur : non sic nudos in flúmen dejicere, ne, quum delati essent in mare, ipsum polluerunt, quo cætera, quæ violata sunt, expiari putantur.* Estas dos razones son falsas, porque las cualidades morales, buenas ó malas, del hombre que es devorado por una fiera, no hacen á esta mas ni ménos cruel, ni el agua del mar se hace impura, porque caiga en ella desnudo el cadáver de un facineroso. Sin embargo, si hubieran sido estas las razones que los romanos habian tenido presentes para escoger aquel género de castigo, el pensamiento de Ciceron no seria falso en rigor. Lo es, porque siendo otros los motivos de la ley, Ciceron dio por tales dos hechos que carecen de verdad. Era entónces jóven y abusaba de su ingenio, como él mismo lo reconoció y confesó en sus *Tratados retóricos*, hablando del aplauso que obtuvo sin merecerlo este pasaje de su oracion. Nuestro Cervántes se descuidó tambien en esta parte alguna vez. Contando Cardenio su historia (*Quijote*, parte I, cap. 27) dice : *Y en entrando por estas asperezas* (las de Sierra Morena) *del cansancio y de la hambre se cayó mi mula muerta; ó lo que yo mas creo, por desechar tan inútil carga como en mi llevaba.* Lo primero es lo cierto, la segundo falso y falsísimo. La pobre mula no

sabía si la carga que llevaba era inútil, ó no; ni se murió por echarla de sí, sino por falta de alimento. Y no se diga que Cardenio estaba loco, porque aquí se supone que habla en razon, ni que el Quijote es una obra jocosa, porque este pasaje es serio. Lo que hay que decir es, que Cervántes pagó tambien tributo al mal gusto que iba ya introduciéndose. cuando él escribió sus obras.

Por ser este punto tan importante, y porque hasta ahora no se han señalado con bastante precision los límites á que está ceñido el uso que puede hacerse de la verdad relativa; se hace necesario fijarlos multiplicando los ejemplos, para que se vea hasta qué punto algunos poetas han abusado de lo que se llama licencia poética. Creyeron sin duda que en su calidad de hijos de Apolo les era todo permitido; y si se les ocurria un pensamiento que á primera vista pareciese nuevo ó ingenioso, no se curaban de que fuese verdadero ó falso, y le adoptaban sin discernimiento. Para preservar pues á los jóvenes de que acaso los imiten en lo que tienen de malo, les prevendremos que la licencia de fingir concedida á los poetas no se extiende mas que á los hechos y sus circunstancias; cuidando sin embargo de que aquellos y estas, si no han existido, hayan podido existir, supuesta la religion ó la mitología que el poeta haya seguido en su poema. Mas inventados ya los hechos y las circunstancias, es menester que cuando el poeta habla ó hace que hablen sus personajes, ni él ni ellos digan absurdos contrarios á la sana razon ó á las leyes de la naturaleza. Por ejemplo, Homero pudo inventar é inventó muchos sucesos que realmente no hubo en el sitio de Troya, y aun los que en el fondo son acaso verdaderos, los exornó con circunstancias fingidas que los realzasen y engrandeciesen; pero no dice jamas, ni hace decir á sus héroes, sino lo que supuesto el hecho, es rigurosamente verdadero. Virgilio hizo lo mismo en casi toda su *Eneida*, y solo se descuidó en aquel pasaje del libro 10, v. 395, en que hablando de un guerrero á quien habian cortado de un reves la mano derecha, dice que « la mano cortada andaba « buscando, ó echaba de ménos á su dueño, y que sus dedos « ya moribundos se rebullian todavía, y meneaban y revolvian « la espada que tenian empuñada ántes de recibir el golpe. »

Te decisa suum, Laride, dextera quærit,
Semianimesque micant digiti, ferrumque retractant.

Esto es no solo falso sino imposible, y no hay licencia poética

que autorice á decir que sucedió *naturalmente* lo que no puede suceder en buena física. Si el poeta supusiese que esta especie de milagro se verificó por la voluntad y disposicion de algun dios, la cosa, aunque históricamente falsa, seria poéticamente verdadera; pero referir él como naturalmente verificado, lo que naturalmente no puede verificarse, fué no tener presente el *incredulus odi* de su amigo Horacio; fué un descuido de aquellos que, como dice este mismo, *humana parum cavet natura*. Para que no se dude de que lo fué, nótese que Homero, de quien Virgilio imitó el pasaje, se limitó á decir (*Iliad.* lib. V. v. 82) que la mano cortada cayó en el suelo ensangrentada. Esto es saber contenerse dentro de los límites que señala la severa razon; esto es tener un gusto tan seguro y un tacto tan fino, que jamas se engaña, ni se equivoca, ni se desliza, ni se extravía : y este solo pasaje bastará para demostrar, si otras mil pruebas no hubiese, que Homero es el modelo de los modelos, á que no llegó su admirable imitador.

Ahora, si Virgilio padeció por distraccion semejante descuido, no debemos extrañar que nuestro Lope, muy de propósito, á sabiendas, y creyendo que hacia una gran cosa, buscase y emplease pensamientos falsos de la misma clase que el de Virgilio. En efecto, en la *Jerusalen*, lib II, hablando de una doncella que toma una lanza para defender su honestidad dice:

Al moro que la trujo *dió* primero
Albricias con la punta; de tal suerte,
Que viendo á las espaldas el acero,
Dudosa estuvo para entrar la muerte,
Mirando el pecho abierto al golpe fiero,
Y el rojo humor que por la espalda vierte;
Puesto que para entrar *se daba prisa*,
Estuvo en las dos puertas indecisa.

Esto es falso de toda falsedad. La muerte, que es un ser abstracto, *ni ve, ni mira, ni está dudosa, ni se da prisa para entrar, ni está indecisa entre dos puertas*. Y aunque poéticamente podemos personificarla, y ponerla en accion como si fuese un ente real y vivo, aun entónces es necesario decir de ella cosas racionales, no disparates contrarios al sentido comun. Aun es peor la que se lee en el mismo Lope (lib. III). Refiriendo cómo el apóstata D. Remon murió en su lecho, oprimido y ahogado por un tristísimo sueño, añade que ya moribundo

Ase del pabellon, tira, y no puede
Con los abiertos brazos remediarse;

Hablar quiere, no hay lengua, el peso excede;
Ni él puede huir ni el peso alijerarse.
Pues como *tanta boca abierta* quede,
La muerte quiere por la boca entrarse
Detiénela la vida, y al encuentro
Aun no saben las dos cuál está dentro

Esto no merece que yo me detenga á criticarlo: cualquiera con solo leerlo, conoce cuán falso es, cuán absurdo y cuán ridículo. Lo que sí debe observarse es que Lope, que copiaba é imitaba lo bueno y lo malo de los antiguos, tomó estos pensamientos de Lucano. Describiendo este en el lib. III. de su *Farsalia* un combate naval, y hablando de un romano que fué herido al mismo tiempo por dos lanzas enemigas que le atravesaron el pecho, dice que « la sangre estuvo perpleja, sin saber por cuál « de las dos heridas saldria. »

Et stetit incertus flueret quo vulnere sanguis.

Y poco mas abajo dice de otro cuyo cuerpo fué tronzado por medio, que « la muerte se detuvo largo rato en la parte en que « estan el pulmon y las entrañas; y despues de haber luchado « mucho con esta parte, al fin con gran trabajo se apoderó de « los otros miembros. »

At tumidus quo pulmo jacet, quo viscera fervent,
Hæserunt ibi fata diu; luctataque multum
Hac cum parte viri, vix omnia membra tulerunt.

No será inútil prevenir que estos pensamientos de Lucano aparecen aun mas falsos en la traduccion de Jáuregui, el cual añadió algunos despropósitos que no hay en el original; como cuando dice del segundo combatiente, que luego que su cuerpo fué partido por medio,

Toda su sangre entónces, desprendida
Por toda vena, el piélago manchaba;
Y la porcion buscando dividida
Del cuerpo y del espíritu, saltaba.

Esto no está en el latin, en el cual se dice solamente que « el alma (es decir una sustancia sutilísima, pero corpórea, que « es lo que los gentiles entendian por *anima*) la cual circula- « ba por los diversos miembros, se halló interceptada por el « agua » que estaba ya interpuesta entre las dos porciones de cuerpo.

Discursusque animæ diversa in membra meantis
Interceptus aquis.

Ya se ve que esto, si no es absolutamente verdadero, no es á lo ménos tan falso como el que *la sangre saltaba por el mar buscando la porcion dividida del cuerpo y del espíritu.*

El Taso, escritor por otra parte de finísimo gusto y para mí el tercero de los poetas épicos, tiene sin embargo algunos pensamientos falsos en su *Jerusalen.* Tal es este en el canto octavo, hablando de un guerrero, que aunque cubierto ya de mortales heridas, siguió combatiendo todavía hasta el postrer aliento :

La vita no, ma la virtù sostenta
Quel cadávere indómito é feroce.

La vida no, mas el valor sustenta
Aquel feroz é indómito cadáver.

El P. Bouhours censuró este pensamiento como falso, ó mas bien como un vano juguete de palabras, que ó nada dicen, ó presentan un sentido absurdo y contradictorio. Muratori, á fuer de buen italiano, le defiende, y para ello recurre á su metafísica de las imágenes fantásticas; pero, por mas que diga el Sr. Muratori, la razon está por el crítico frances. Es necesario probarlo. Que un poeta al representarse en su enardecida imaginacion un héroe, que lleno ya de heridas, ó, como el Taso dice, *cuyo cuerpo está hecho ya una sola llaga* (dudo que aun en italiano *piaga* y *ferita* sean sinónimos, y que puedan emplearse el uno por el otro) le llame *cadáver*, es una hipérbole muy natural y permitida; pero añadir que este cadáver es *indómito y feroz*, y que *ya no le sostiene la vida sino el valor*, es un *concetto* indigno de un hombre como el Taso. Si ya no le sostiene la vida, será porque está muerto; y si lo está, ya no es indómito ni feroz, ni es capaz de valor, ni puede sostenerse de pié, ni es nada mas que un *cadáver.* Y no hay fantasías ni imágenes fantásticas que puedan representar como vivo y peleando al que realmente está muerto.

Muchos otros ejemplos de pensamientos falsos pudiera traer tomados de autores nuestros y ajenos; pero basten los ya citados. De pensamientos verdaderos no es necesario presentar ninguno. En los buenos escritores lo son todos ó casi todos. En los dos poemas de Homero, es decir, en mas de treinta mil versos no hay un solo pensamiento falso. En todo Demóstenes no he encontrado ninguno, y en Virgilio y Ciceron acaso no hay mas que los indicados.

Y ¿cómo, al tiempo de escribir, distinguiremos los pensamientos verdaderos de los falsos? ¿Cómo podremos asegurarnos de que aquel que se nos ocurre es ó no conforme á la naturaleza de las cosas? Para esto no hay reglas: el estudio de esta misma naturaleza en general, y el del hombre en particular, son los que en cada circunstancia determinada nos enseñarán á conocerlo.

Se ha prevenido en la regla general que la verdad absoluta ó relativa, es una cualidad necesaria en los pensamientos, cuando la composicion es séria; porque en las jocosas, al contrario el chiste de una ocurrencia consiste á veces en su misma falsedad, cuando se ve que su invencion es hija del ingenio, no de la ignorancia. Por ejemplo, Quevedo, hablando de la bajada de Orfeo á los infiernos, dijo en tono jocoso:

Al infierno el tracio Orfeo
Su mujer bajó á buscar,
Que no pudo á peor lugar
Llevarle su mal deseo.

Cantó; y al mayor tormento
Puso suspension y espanto,
Mas que lo dulce del canto,
La novedad del intento.

El triste Dios ofendido
De tan extraño rigor,
La pena que halló mayor
Fue volverle á ser marido.

Y aunque su muger le dió
Por pena de su pecado,
Por premio de lo cantado
Perderla facilitó.

Estos ultimos pensamientos son conocidamente falsos; pero en una obra jocosa los hace tolerables el placer que nos causa ver las ingeniosas, aunque falsas, razones que da el poeta para explicar un suceso, que contado seriamente no podia admitirlas.

CAPITULO II.

DE LA CLARIDAD DE LOS PENSAMIENTOS

Los pensamientos pueden ser tales, que aquellos á quienes se dirige la alocucion, los entiendan fácilmente y á primera vista; en este caso se dice que son *claros*. Si de una ojeada, por

decirlo así, no es fácil entenderlos, sino que es menester detenerse algun tanto á meditar para descubrir la relacion y enlace de las ideas, se llaman *profundos.* Si aun con muy detenida meditacion fuese difícil encontrar el sentido de un pensamiento, será este verdaderamente *oscuro.* Si la oscuridad proviene de que en él se han mezclado ideas que se debian proponer separadas, se llama *confuso.* Si la confusion fuese tal, que cueste mucho trabajo descomponerle para separar lo que malamente se habia confundido, será lo que se llama *embrollado.* Si la oscuridad, confusion ó embrollo llegase á tal punto, que aun haciendo un prolijo exámen, no quedemos seguros de haber acertado con el sentido, de modo que parezca no que entendemos, sino que adivinamos el pensamiento; tiene este el mayor grado posible de oscuridad, y se llama *enigmático.* La regla en este punto es que *en las composiciones destinadas á la comun lectura, los pensamientos sean tan claros como permita la naturaleza del asunto: que en las que se dirigen á personas de cierta instruccion, no se desechen los* profundos, *y que en todas se omitan los* oscuros *y con mas razon los* confusos, *los* embrollados *y los* enigmáticos.

De pensamientos claros no hay necesidad de citar ejemplos, porque en los escritores de primer órden lo son todos. En Homero no hay ninguno que no lo sea: hay sí alguna expresion oscura para nosotros, porque siendo ya muerta la lengua griega, no podemos saber á punto fijo el valor exacto de algunas voces; pero el fondo del pensamiento siempre se comprende á la primera ojeada.

De pensamientos profundos puede ser muestra aquel hermoso verso de Virgilio (lib. I de la *Eneida*).

Et non ignara mali miseris succurrere disco.

Y como supe ya lo que son males,
Amparar sé tambien al infelice.

Semejantes pensamientos suponen un profundo conocimiento del corazon humano; y así hay mucho de esta clase en las obras de Tácito, el escritor mas profundo de todos los siglos. En los demas se hallan tambien de tiempo en tiempo. Lope en la *Circe* (canto I) tiene uno que puede llamarse tal. Hablando de Euríloco, enviado por Ulíses con otros cuantos soldados á reconocer la isla de Circe, dice que llegados al palacio de aquella semidiosa, sus ninfas los recibieron con fingidos halagos; y añade:

Su gente anima Eurîloco engañado,

A ver á Circe en tanto mal dispuesto;
Que *á quien grandes desdichas ha pasado,*
La esperanza del bien le engaña presto.

Este pensamiento es verdaderamente profundo, aunque no tan delicado como el anterior de Virgilio. Mas como en Lope es muy raro que al lado de una cosa buena no se halle otra detestable, este feliz pensamiento está precedido de otros respectivamente oscuros, confusos, embrollados y enigmáticos, ó por mejor decir, de una ininteligible algarabía. Queriendo al parecer describir la isla de Circe, dice así:

Cerca una isla el mar Tirreno, al monte
Opuesta donde en hierro, en bronce duro,
Estérope feroz, desnudo Bronte
Defensas labran al celeste muro.
Aquí el ardiente padre de Faetonte
A Circe trujo *en plaustro mas seguro,*
Si el agua del Erídano que inflama
Lámpara de cristal fué de su llama.

Habia dado Circe al rey su esposo
Veneno sin razon, en que descubre
El alma de su pecho cauteloso,
Y el sol *con ser tan claro*, á Circe *encubre*,
Que la sombra de un hombre poderoso,
Claro en linaje, mil delitos *cubre;*
Pues muchas cosas de sufrirse duras
La misma *claridad* las hace *escuras.*

No le *recibe en nítido palacio,*
Dorado signo que humillando el vuelo,
Nueva ecliptica forma, nuevo espacio
Entre los peces de la mar y el cielo.
Temió Circe el furor del rey sarmacio,
Llamando al claro sol que estaba en Delo;
Temióle con razon, porque sucede
Odio al amor, cuando el agravio excede.

Que habiéndose con ella desposado
Por *hermosura humana y luz divina,*
Fué quererle matar enamorado,
Del lignaje del sol bajeza indina.
Un monte que pirámide elevado
El rostro de la luna determina
Verde gigante al sol, bañado en plata,
De sus eclipses el dragon retrata.

Dejemos por ahora los otros defectos de este pasaje, el interrumpir la descripcion para hablar del delito de Circe, el volver á continuarla para interrumpirla de nuevo, las frias moralidades de que está inoportunamente sembrado, la poca conexion

entre las ideas, la confusion que reina en todo él; y veamos solo si hay una persona racional, que pueda entender cómo el agua del Erídano que inflamó Faetonte, pudo ser *lámpara de cristal de su llama;* ni qué quiere decir que *un dorado signo no le recibe en nítido palacio; y que humillando el vuelo, forma nueva eclíptica, nuevo espacio entre los peces del mar y el cielo;* ni qué significa *un monte que pirámide elevado determina el rostro de la luna,* y que siendo *gigante al sol, bañado en plata, retrata el dragon de sus eclipses.* Para mí esto es jerigonza, y creo que lo será para todos.

Mas no es Lope el único que así deliraba; lo mismo hacian los demas de sus contemporáneos y los que le sucedieron. Ulloa, despues de haber contado en su *Raquel* como el rey Alfonso salió á caza, y ponderado lo impaciente que estaba por volver á Toledo; dice que entónces empezaba ya el verano, y continúa con la siguiente octava:

> Y aunque la hermosa amante *ver* quisiera
> *El calor* en la noche remitido;
> *No deja su epiciclo, por esfera*
> *De las divinas luces elegido,*
> *Que, si no aljaba de las flechas, era*
> *Taller de los arpones de Cupido;*
> *Con que todos los tiros son mortales*
> *Afiladas las armas en cristales.*

Puede que alguno lo entienda; yo por mí confieso que no puedo ni aun adivinar, qué quiere decir que una persona enamorada *no deja el epiciclo elegido por esfera de las divinas luces,* ni cómo este epiciclo *era, si no aljaba de las flechas, taller de los arpones de Cupido;* y ménos *como todos los tiros son mortales porque las armas estan afiladas en cristales.* Entreveo que acaso el poeta quiso decir que Raquel no salia de su habitacion durante la ausencia del rey, que pensaba continuamente en sus amores, que lloraba etc.; pero no estoy seguro de que esto sea verdaderamente lo que intentó; y así estos pensamientos son para mí rigurosamente enigmáticos.

Balbuena en su *Égloga XI* dice por boca de un pastor zeloso:

> Oh zelo! que del mismo amor nacido,
> Es tu oficio *abrasar vida y contento,*
> Y dejar el carbon mas encendido:
> Eres *muerte y dolor* del pensamiento,
> *Fiero verdugo de inmortal contienda,*

Donde del bien y el mal nace el tormento.
Llévasme al fin por tan estrecha senda
Que *das imperfeccion en el cuidado,*
Donde apénas caber puede la enmienda.

Prescindamos de que toda esta metafísica sobre los zelos es impropia en boca de un pastor, que no se abrasa una vida ni un contento, y que *verdugo de inmortal contienda* es una expresion vacía de sentido; y dígasenos solamente qué puede significar aquello de que el zelo lleva al pastor por senda tan estrecha que le *da imperfeccion en el cuidado*; en el cual cuidado, ó en la cual senda, *apénas puede caber la enmienda.* ¿Qué es *dar imperfeccion en un cuidado?*

CAPITULO III.

DE LA NOVEDAD DE LOS PENSAMIENTOS.

La combinacion de ideas que ofrezca un pensamiento puede ser enteramente nueva, ó ya empleada por otro escritor: en el primer caso es *nuevo*, en el segundo *comun*. Si lo fuere tanto que anduviese hasta en la boca del vulgo, se llama *vulgar*; y si entre el vulgo mismo fuere tan trillado que con frecuencia le repitan aun los mas ignorantes, llega á ser lo que se llama *trivial*. La regla en esta parte es, que *no solo sean nuevos en sí mismos, si ser puede, los pensamientos de cualquiera composicion, sino que á los* comunes, vulgares *y* triviales *se les dé cierta novedad, añadiéndoles algunas ideas accesorias no empleadas todavía.*

Veamos el modo de hacerlo, poniendo un ejemplo, que al mismo tiempo dé á conocer la diferencia que hay entre las varias clases que acabo de distinguir. *Todos hemos de morir.* Este es un pensamiento *trivial*, porque frecuentísimamente le repiten aun las personas ménos instruidas. *Lo mismo muere el rico que el pobre.* Este añade ya un contraste que le eleva un poco sobre los rigurosamente *triviales*; pero no pasa de *vulgar*. *La muerte no perdona al rico ni al pobre.* Aquí por las ideas accesorias que excita la palabra *perdonar*, se presenta la muerte como un juez inexorable, cuyos decretos alcanzan á todos, y el pensamiento no es ya vulgar; pero es *comun*, porque ha sido mil veces empleado. « La muerte pá-
« lida llama igualmente á la puerta de las casas de los pobres
« que á la de los alcázares de los reyes. »

Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas,
Regumque turres.

Este, comun en el dia, fué nuevo en boca de Horacio, qui con los contrastes de *pauperum, regum; tabernas, turre* con el epíteto de *pallida* dado á la muerte, y con la expresio *æquo pulsat pede* con que la personifica, supo hacer nuevo e cierto modo el pensamiento trivialísimo, *todos hemos de m rir*. El mismo Horacio le diversificó y rejuveneció, por decir así, de mil maneras en varios pasajes de sus obras, y los bu nos poetas, cuando hablan de la muerte, hallan siempre nu vos modos de presentar las ideas relativas á un objeto tan c mun y conocido. Nuestro Rioja, verbi gracia, expresa en la epí tola *A Fabio* el pensamiento *Antes de morirme* con toda es belleza y novedad :

Antes que aquesta mies inútil siegue
De la severa muerte dura mano,
Y á la comun materia se la entregue.

El mismo poeta en la cancion *A las ruinas de Itálica*, ha biendo dicho primero sencillamente *aquí nació..... Trajan* y teniendo que repetir la misma idea de *nacer*, supo variar de esta manera tan nueva como poética :

Aquí de Elio Adriano,
De Teodosio divino,
De Silio peregrino,
Rodaron de marfil y oro las cunas.

Mas adelante se verá el modo de dar novedad á los pensamien tos por medio de los llamados *tropos* y de las perífrasis : po ahora pueden bastar estos pocos ejemplos, para que se form de ello alguna idea.

CAPITULO IV.

DE LA NATURALIDAD DE LOS PENSAMIENTOS.

Los pensamientos pueden nacer del asunto y tener con é necesaria conexion, ó ser traidos de léjos y con cierta especi de violencia : los primeros son *naturales*, los segundos *vio- lentos, forzados, estudiados*. Si ademas de ser naturales fuere tan fácil hallarlos, que para dar con ellos baste un me- diano talento, se llaman *obvios*, como que se presentan por s mismos ; y tambien *fáciles*, porque parece que el encontrarlo no le ha costado al autor ningun esfuerzo. Si para hallarlo

fuere necesaria aquella especie de penetracion que llamamos *ingenio*, ó mas bien *agudeza de ingenio*, se les da á ellos mismos el nombre de *ingeniosos ó agudos*. Si juntamente con el ingenio se requiere aquel particular discernimiento que se llama *finura*, el pensamiento se dice entónces *fino;* y si ademas hubiere tenido parte en su hallazgo aquel cierto grado de sensibilidad que se nombra *delicadeza*, el pensamiento se llamará *delicado*. Como el ingenio, la finura y la delicadeza consisten en descubrir entre los objetos ciertas relaciones lijeras, casi imperceptibles, y tales que no las hubiera percibido un observador ménos atento, ménos perspicaz, ó ménos sensible; si aquellas en que se funda un pensamiento son demasiado tenues, pasa este ya de ingenioso, fino ó delicado á lo que se llama *sutil;* y si alguno de estos lo fuere tanto, que analizado escrupulosamente, apénas se descubra una lijerísima relacion entre las ideas de que consta, degenerará en *alambicado:* epíteto que se ha dado con bastante propiedad á los pensamientos muy sutiles, porque en efecto se parecen á los tenuísimos y sutilísimos líquidos obtenidos por evaporacion en el aparato llamado alambique. La regla relativa á estas varias clases es la siguiente: *En toda composicion los pensamientos deben ser* naturales *y no* forzados; *los* obvios *y* fáciles, *siendo por otra parte interesantes, son en general preferibles á los* ingeniosos, finos *ó* delicados; *pero los de estas tres denominaciones, empleados con economía, no son reprensibles sino cuando pasan ya á ser conocidamente* sutiles *ó* alambicados, *ó cuando tienen algun otro defecto*, como el de la oscuridad, de la cual están muy cercanos.

Veamos ejemplos que la comprueben y expliquen. Garcilaso tiene en su tercera *Égloga* estos tan sabidos como hermosísimos versos:

Flérida para mí dulce y sabrosa,
Mas que la fruta del cercado ajeno;
Mas blanca que la leche, y mas hermosa
Que el prado por Abril de flores lleno.

Las dos comparaciones, *mas blanca que la leche, mas hermosa que el prado lleno de flores*, son dos pensamientos *naturalísimos* en boca de un pastor, y ademas *fáciles* y *obvios;* pero el primero, *mas sabrosa que la fruta del cercado ajeno*, sin dejar de ser *natural*, es verdaderamente *ingenioso*. Lo es, porque no á todos se les hubiera ocurrido la observacion, no muy obvia, aunque muy verdadera, de que

las cosas que poseen los demas, nos parécen mejores que las que nosotros tenemos.

El mismo Garcilaso, en la *Égloga I.*, hace decir á un pastor hablando de su rival :

> Y cierto no trocara mi figura
> Con ese que de mí se está riendo;
> Trocara mi ventura.

Esto es lo que propiamente se llama fino. Àquello de Virgilio, *Égloga III*,

> *Malo me Galatea petit, lasciva puella;*
> *Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.*

> Pues á mí la traviesa Galatea
> Me tira una manzana; y en los sauces
> Corre luego á esconderse, deseando
> Que ántes de entrar en ellos, yo la vea;

es delicado. Cuando en el libro 4° de la *Eneida* dice el mismo poeta que Dido, atravesado ya el pecho con la espada, hace todavía esfuerzos para incorporarse, levanta al cielo sus moribundos y errantes ojos, busca la luz, y al verla da un gemido, *ingemuitque repertá*, esto último es *profundo*, *fino* y *delicado*. Dudo que en ningun escritor profano haya una cosa mas tierna y mas felizmente imaginada.

Para muestra de pensamientos que, sin llegar á ser *sutiles*, muestran ya el estudio y trabajo del escritor y no son del todo naturales; puede servir aquel terceto de Rioja en su citada epístola *A Fabio*.

> ¿Será que pueda ver que *me desvío*
> *De la vida viviendo*, y que *está unida*
> *La cauta muerte al simple vivir mío?*

Seria excesivo rigor condenar como *sutiles* estos dos pensamientos; pero cualquiera ve, que sin haber en ellos verdadera *sutileza*, no son sin embargo de aquellos de los cuales dice Horacio, *ut sibi quivis speret idem* (1); y que, *desviarse de la vida viviendo*, y *cauta muerte unida al simple vivir*, huele no poco al aceite.

Para ver en una sola composicion una serie no interrumpida de sutilezas y alambicamientos, léase la cancion de Garcilaso que empieza : *El aspereza de mis males quiero*, en la cual todo es estudiadísimo, todo metafísica escolástica sobre el

1. *Que cualquiera crea poder hacer otro tanto.*

combate de la razon y de las pasiones. No la copiaré entera, porque es muy larga y cualquiera puede leerla en el original; pero para prueba citaré la primera estancia, que dice así

El aspereza de mis males quiero
Que se muestre tambien en mis razones,
Como ya en los efectos se ha mostrado:
Lloraré de mi mal las ocasiones,
Sabrá el mundo la causa por que muero,
Y moriré á lo ménos *confesado*.
Pues soy por los cabellos arrastrado
De un tan desatinado pensamiento,
Que por agudas peñas peligrosas,
Por matas espinosas,
Corre con lijereza mas que el viento,
Bañando de mi sangre la carrera:
Y para mas despacio atormentarme,
Llévame alguna vez por entre flores,
A dó de mis tormentos y dolores
Descanso, y de ellos vengo á no acordarme;
Mas él á mas descanso no me espera;
Antes, como me ve de esta manera,
Con un nuevo furor y *desatino*
Torna á seguir el áspero camino.

Sin detenernos en lo de *morir confesado*, que ya han notado otros, tenemos aquí *un pensamiento desatinado que arrastra á un hombre por los cabellos, y corre con mas lijereza que el viento por agudas peñas peligrosas y por matas espinosas, bañando la carrera con la sangre del arrastrado;* y luego, *para atormentarle mas despacio, le lleva alguna vez por entre flores á dó descanse de sus tormentos y dolores;* y en efecto el cuitado llega ya á no acordarse de ellos; pero el pícaro pensamiento no le deja descansar mucho rato; al contrario, luego que ve como se va olvidando de sus dolores, *torna á seguir el áspero camino con un nuevo furor y desatino*. Y bien, toda esta intrincada metafísica ¿quiere decir algo, traducida al lenguaje de la razon? Nada en suma: que un enamorado teme unas veces, y espera otras; que ya desespera, ya confía. Y un pensamiento tan sencillo ¿puede sutilizarse y alambicarse mas, que buscando las remotísimas y casi nulas relaciones que esta situacion de los amantes puede tener con la de un hombre que fuese arrastrado de los cabellos por entre agudas peñas y espinosas matas, y á quien luego llevasen por entre flores y despues le volviesen al áspero camino? ¿Cuánto no es menester devanarse los sesos y alambicar las ideas para encontrar alguna anología, si la hay, entre esta si-

tuacion física del hombre arrastrado y la moral del amante que pasa alternativamente del temor á la esperanza, y de la esperanza al temor? Como en este ejemplo las expresiones están tomadas en cierto sentido que se llama *figurado*, del cual se tratará largamente en otra parte de esta obra, y ahora no se tiene de él bastante noticia; daré otros ejemplos en que los términos conserven su significacion literal. Ademas, siendo este punto de la naturalidad de los pensamientos muy importante, y estando llenos varios poetas nuestros de conceptos respectivamente sutiles y alambicados, no será inútil citar algunos otros, para que los principiantes aprendan á distinguirlos de los obvios, fáciles y no estudiados.

Francisco de la Torre, en la égloga *Tírsis*, dice:

Las aguas aumentaba
Con las que derramaba
Tírsis cuitado, *de quien es temida*
Mas que la muerte su cansada vida,
Cuya probada y rigurosa *suerte*
Le acrecienta la vida por la muerte.

El pensamiento, Tírsis teme mas su cansada vida que su muerte, es *sutil;* el otro, *su suerte le acrecienta la vida por la muerte,* es verdaderamente alambicado, es un refinamiento de la sutileza contenida en la tan sabida redondilla,

Ven muerte tan escondida
Que no te sienta venir,
Porque el placer de morir
No me vuelva á dar la vida.

Jáuregui, en el *Acaecimiento amoroso*, hablando de una ninfa, á la cual se la enredaron los cabellos en un sauce, cuando iba huyendo de un amante que la perseguia, dice por boca de este:

Ella al sentir su estorbo, de manera
Alzó la voz con alarido al cielo,
Que, porque ménos su dolor sintiera,
Sin la seguir, me derribé en el suelo
Diciéndole: « Ya, ninfa, no te sigo,
« Sino con sola el alma enamorada,
« El alma llevas y no mas contigo;
« Modera tu violencia acelerada:
« O ya, *si el peso rehusar pretendes,*
« *Déjame el alma y huye descansada.* »

Hasta *modera tu violencia acelerada*, todo es natural, pues las expresiones, *te sigo con el alma, el alma llevas,* son tan

frecuentes en los enamorados, que el hallazgo de los pensamientos que enuncian, no supone ningun esfuerzo ni demasiado estudio. Lo que sigue, es ya conocida sutileza, y ademas tiene algo de falso; porque el alma no *pesa*, ni el que la lleva, en sentido de ser el objeto constante de nuestro amor, de nuestro cuidado etc., puede él *dejarla*, cuando se le antoje: nosotros seríamos en tal caso los que pudiéramos quitársela, es decir, dejar de amarle, de pensar en él. Y aquí puede verse prácticamente lo que ya queda insinuado, á saber, que casi todos los pensamientos del mal gusto tienen por lo comun algo de falsos.

CAPITULO V.

DE LA SOLIDEZ DE LOS PENSAMIENTOS.

Un pensamiento prueba lo que intenta el escritor, ó no lo prueba: el primero es *sólido*, el segundo es lo que se llama *fútil*. No hay otro término para indicar que carece de solidez. La regla sobre ambas clases es tan general é importante como la relativa á los verdaderos y falsos, á saber, que *todos los pensamientos de una composicion séria deben ser* sólidos, *y que es preciso desechar los que bien examinados, sean verdaderamente* fútiles, *por mas que á primera vista nos hayan deslumbrado por su brillantez ó novedad.* En este punto es menester mucho cuidado, porque es fácil que el falso brillo de un pensamiento nos engañe, como le sucedió mas de una vez á Ciceron. Por ejemplo, en la oracion que á la vuelta de su destierro pronunció en presencia del pueblo, se empeña en probar que debia mas á este por el beneficio que acababa de hacerle, que á sus padres por el ser que de ellos habia recibido; y da por razon que cuando nació físicamente era *pequeño*, y cuando volvió del destierro nació ya *varon consular: A parentibus, id quod necesse erat, parvus sum procreatus; á vobis natus sum consularis.* Este pensamiento es verdadero, claro y muy fácil de hallar; pero al mismo tiempo es *fútil*, y aun ridículo, porque no prueba lo que el orador intenta. Ni ¿cómo lo habia de probar? De que al nacer seamos pequeñitos, ¿puede acaso deducirse racionalmente, que un beneficio que se nos hace en edad adulta, excede al de la existencia que debemos á nuestros padres; porque al recibirle somos hombres hechos, y estamos condecorados con alguna dignidad? Y ¿pudiera creerse, si no lo viésemos, que en un

Ciceron habíamos de hallar tales miserias? Pues allí mismo hay otras parecidas, y tambien las hay en el pasaje ya citado de la oracion *pro Roscio Amerino*, en que habla del castigo de los parricidas. Véanse en el original.

Y si Ciceron se dejó deslumbrar alguna vez por el falso brillo de un pensamiento, ¿qué será de nuestros escritores, que tan generalmente se descuidaron en esta parte de los pensamientos? Innumerables trozos pudiera copiar, así en prosa como en verso, en los cuales nada hay de sólido; pero para ejemplo daré unos cuantos. Saavedra Fajardo, queriendo probar que el varon prudente debe hablar poco, dice (*Empresa* 11): *Está la lengua en parte muy húmeda, y fácilmente se desliza, si no la detiene la prudencia*; y en la *Empresa* 39, para persuadir que conviene oir mucho, da esta razon: *La naturaleza puso puertas á los ojos y la lengua, y dejó abiertas las orejas para que á todas horas oyesen.* Que debamos hablar poco y oir mucho, puede ser cierto; pero deducir esta obligacion moral de que la lengua esté en parte húmeda, y las orejas no tengan puertas, es discurrir con poquísima solidez.

Quevedo en la silva *A la codicia*, hablando con uno que habia ido á América á buscar fortuna, y beneficiaba ya alguna mina, le dice:

Mucho te debe el oro,
Si despues que saliste
Pobre reliquia de naufragio triste,
En vez de descansar del mar seguro,
A tu codicia hidrópica obediente,
Con villano azadon en cerro duro
Sangras las venas al metal luciente.
¿Porqué permites que trabajo *infame*
Sudor tuyo derrame?
Deja *oficio bestial que inclina al suelo*
Ojos nacidos para ver el cielo.

Si trabajar en una mina es *oficio bestial, porque inclina al suelo los ojos nacidos para ver el cielo*, tambien lo será cavar las viñas, segar las mieses, escardar las huertas y otras mil ocupaciones de la vida rústica, pues en estas tambien es necesario bajar la cabeza. Esto es cabalmente lo que se dice en las escuelas: *argumento que prueba demasiado, nada prueba*; y por eso el raciocinio de Quevedo carece de solidez. Y aunque un poeta no está obligado á emplear siempre argumentos demostrativos, y le basta por lo comun que los suyos sean lijera-

mente probables; nunca le es permitido valerse de conocidos sofismas. Tales son todos los que se fundan en la acepcion equívoca de las voces, y sin embargo no hay cosa mas comun en los nuestros.

Pedro Espinosa, en la *Fábula del Jenil* tiene estos versos:

No da tributo Bétis á Nereo;
Mas como amigo sus riquezas parte
Con él, *que es rey de rios, y los reyes*
No dan tributo sino ponen leyes.

El primer pensamiento es falso, porque el Bétis da tributo al mar, esto es, desemboca en él. El segundo, *que es rey de rios*, es poéticamente verdadero en el sentido de ser el mayor de los rios; pues aunque esto no sea materialmente cierto, semejantes exageraciones son permitidas en poesía. Mas, porque en esta acepcion se le ha llamado *rey*, deducir luego que no paga tributo al mar, *porque los reyes no pagan tributo*, es, no un raciocinio sólido, sino un pueril juguete de palabras.

De la misma manera discurre Lope, cuando por haber llamado *sol* á su querida, sostiene que si esta se ausenta, anochece; y si se presenta, amanece. Dice así en un soneto:

Porque si amaneció cuando le vistes;
Dejándole de ver, noche seria
En el ocaso de mis ojos tristes.

Con la misma solidez prueba en otro soneto que, cuando su dama está ausente, no deja de verla, porque es sol, y al sol le vemos desde cualquiera parte. Estos son los tercetos:

Si de mi vida con su luz reparte
Tu *sol* los días; cuando verte intente,
¿Qué importa que me acerque ó que me aparte?

Donde quiera se ve su hermoso oriente;
Pues si ve desde cualquiera parte,
Quien es mi *sol*, no puede estar ausente (1).

---

1. Mas de cuatro amantes habrán dicho en prosa á sus queridas lo que no se disimula á Lope en estos dos sonetos. Con tales cortapisas quedaria muy reducido el número de los poetas, y tal vez nos descartaremos de los que mas nos agradan. ¿Cuantos habrá á quienes guste la ficcion poco ántes criticada de Pedro Espinosa, de considerar al Bétis como otro mar que confunde sus aguas con el Océano, para ponderar que es muy grande y caudaloso?

CAPITULO VI.

DE LA CONVENIENCIA DE LOS PENSAMIENTOS CON EL TONO DE LA OBRA.

Ya queda indicado que los pensamientos (ademas de verdaderos, claros, nuevos, naturales y sólidos) deben ser tambien acomodados al tono general y dominante de la obra en que queremos emplearlos. Esto quiere decir que en aquellas que, aunque sérias, tienen por objeto principal el agradar, y no son de tono muy elevado, deben ser *bellos*; en las majestuosas, *grandiosos*, y aun *sublimes* en los parajes que lo permitan; y en las graciosas, chistosas, jocosas, burlescas, *graciosos, chistosos, jocosos, burlescos* respectivamente. Como todas estas denominaciones se dan á los pensamientos relatívamente á la impresion que en nosotros producen, y esta idea de pura sensacion es una idea simple que no se puede descomponer en otras, no es posible dar de todos ellos mas definicion que su nombre mismo. Sin embargo, ya que algunos críticos han disputado tanto sobre cuáles son los que merecen el título de *sublimes*, y cuáles el de simplemente *bellos*, diré en pocas palabras lo que hay de útil en sus largas discusiones.

Todos sabemos por experiencia que la vista de ciertos objetos físicos, por ejemplo un jardin, produce en nosotros cierta impresion plácida y tranquila; y la de otros, verbi gracia, el océano, un volcan, un profundo despeñadero, una tempestad, nos causa cierta respetuosa admiracion, cierto asombro y enajenamiento. A los primeros los llamamos *bellos ó hermosos*, y á los segundos *sublimes*. De los objetos físicos hemos trasladado luego estas denominaciones á los seres morales, y hemos llamado bellos á los que producen en nosotros una sensacion apacible y deliciosa, semejante á la que nos resulta de ver un objeto físicamente hermoso; y sublimes á los que arrebatan y enajenan nuestro ánimo con una especie de admiracion, parecida á la que causan las sublimes escenas de la naturaleza. Así entre las virtudes pertenecen á la primera clase las que no piden esfuerzos extraordinarios, y á la segunda las que exigen que el hombre se haga en cierto modo superior á sí mismo, subyugando las inclinaciones mas poderosas de su corazon; porque los rasgos de aquellas nos interesan sí, pero no nos admiran; y los de estas nos sorprenden y confunden, haciéndonos sentir que nosotros no somos capaces de elevarnos á se-

mejante heroismo. Por esta razon, Héctor, tomando en sus brazos á su hijo y dirigiendo á Jupiter en favor suyo la tierna súplica que leemos en Homero, es un objeto puramente *bello* en el órden moral; pero Guzman el Bueno, arrojando la espada desde el muro de Tarifa para que degüellen al suyo, es en la misma clase un objeto *sublime*. Los pensamientos pues que nos presentan objetos bellos ó sublimes en el órden físico ó moral, toman ellos mismos la denominacion de *bellos* ó *sublimes*.

Hé aquí á lo que se reduce esta debatida cuestion; pero debo añadir lo siguiente. Para que un pensamiento sea verdaderamente sublime, no basta que lo sea el objeto que nos pone á la vista; es necesario ademas que nos sea presentado de modo que haga en nosotros una impresion tan fuerte y viva, si ser puede, como la presencia del objeto mismo. Para esto se requiere que la idea principal vaya acompañada de aquellas secundarias que mas puedan contribuir á fortificarla y realzarla; y al contrario, que se omitan todas las que puedan confundirla, oscurecerla ó debilitarla. Cómo esto haya de hacerse, se entenderá mejor con ejemplos que con explicaciones metafísicas.

Fr. Luis de Leon, en la oda que empieza, *Cuándo será que pueda*, tiene este pasaje sublime:

¿No ves cuando acontece
Turbarse el aire todo en el verano?
El dia se ennegrece,
Sopla el Gallego insano,
Y sube hasta el cielo el polvo vano:

Y entre las nubes mueve
Su carro Dios, lijero y reluciente,
Y horrible son conmueve;
Relumbra fuego ardiente,
Treme la tierra, humillase la gente.

La lluvia baña el techo,
Envian largos rios los collados;
Su trabajo deshecho,
Los campos anegados
Miran los labradores espantados.

Esta descripcion imitada de Virgilio (lib. 1.° de las *Geórgicas*) es *sublime*: 1.° lo és el objeto descrito, una tempestad: 2.° las circunstancias que mas le realzan, están bien escogidas; oscurecerse el dia, soplar el viento, levantarse al cielo remolinos de polvo, horrible sonido del trueno, fuego ardiente del

relámpago, temblar la tierra, pavor y abatimiento en los hombres, largos rios que bajan de los collados, trabajo del labrador deshecho, campos anegados: 3.° ninguna de estas ideas está debilitada con accesorias inútiles: 4.° la imágen, *Dios mueve entre las nubes su carro lijero y reluciente*, es valentísima y ella sola constituiria un pensamiento sublime en todo el rigor de la palabra.

Este pasaje de Fr. Luis de Leon es modelo en su linea. Veamos otro de Balbuena, en el cual, queriendo ser sublime, nos ha dado pura hinchazon y hojarasca en lugar de sublimidad.

Todos los inteligentes han admirado, y con razon, como un rasgo sublime de heroismo la apóstrofe de Ayax en Homero (*Iliada*, lib. 17, v. 645...47) cuando, habiendo esparcido Júpiter sobre el campo de batalla una densa y oscura niebla que llena de pavor á los griegos, Ayax se vuelve á él y le pide, no su favor, no la victoria, no la vida, sino luz para pelear, diciéndole:

> Libra ya, padre Jove, á los aquivos
> De niebla tan oscura, haz que veamos:
> Serena el cielo, y á la luz del dia
> Destrúyenos á todos, si te place.

Esto es verdaderamente sublime. Lo es el objeto; á saber, el valor de Ayax, á quien con tal que pueda pelear, no le acobarda todo el poder de Júpiter; no hay ideas secundarias que debiliten ó degraden la principal; no hay declamacion, no hay piropos, no hay fanfarronadas, no hay hinchazon ninguna: todo está dicho con la noble sencillez que caracteriza á Homero, y le hace el primero de los poetas y el mejor de todos los escritores profanos. Pues bien, Balbuena, queriendo imitar este pasaje, dice en su *Bernardo* (lib. 24) que Morgante,

> En impaciencia y voces turbulentas
> Bramando, vuelto al cielo, *escupe* y dice:
> « Cobardes dioses, si á esas tan *contentas*
> « *Sillas que os suena el mundo* no desdice
> « El ser todos *locura*, y las afrentas
> « Vengar queréis que ya en mi reino os hice;
> « Si no sois solo *palos* y pinturas,
> « *Y tienen de deidad vuestras figuras*:
>
> « Bajád todos á mí, ó volvéd al mundo
> « Cuantos en él tuvieron nombre y fama:
> « A Encelado el gigante, que el profundo
> « Valle de Etna recuece en viva llama;

« Los que en Flegra con brio furibundo
« Ya os hicieron huir *de rama en rama*,
« Del horrible Briareo el bulto *leve*,
« Que en cien brazos cien mazas juntas mueve.

« Dad á Nembrod *por báculo su torre*,
« Y por soldados cuantos hubo en ella :
« Nazca de nuevo Anteo, si se corre
« De haber perdido su armadura bella,
« Y sin que de su madre aparte y borre
« La grave estampa y la torcida huella ;
« La que en su ayuda, *si á sazon le viene*,
« Junte cuantos hermanos tuvo y tiene.

« Saque Jason sus Argonautas fieros,
« *Ulises*, Telamon ; y el griego Aquíles
« De nuevo multiplique compañeros,
« De leones hechos no de hormigas viles
« Salgan de Troya y Grecia los guerreros;
« Salgan Golías, Sanson, y los *sutiles*
« Judíos : salgan de Argos y Tébas
« Los crueles campos y sangrientas *grevas* :

« Salgan Héctor y Páris, salga Troilo,
« El fiel Tideo, el bravo Hipodemonte,
« El fuerte Alcídes, y el que *en sabio estilo*
« *Venció* de Esfinge *el* cavernoso *monte* ;
« Turno, Enéas, Mecencio, Adrasto, Egilo,
« Teseo y la arrogancia de Faetonte ;
« Y en su cruel hermandad, que la ira *atice*,
« Rómulo y Remo, Eteocle y Polinice.

« Salga mi antigua sombra Capaneo,
« Polifemo y los hijos de Vulcano :
« Y *por no hacer mas áspero rodeo*
« *Ni el disgusto gastar el tiempo en vano*,
« Bajád, cobardes dioses ; que no creo
« Que hay otro que esta clava de mi mano,
« Que si allá subo, y como aquí la aferra,
« Con todo vuestro cielo dará en tierra. »

Tamaños dislates no merecen que me detenga á criticarlos. Baste decir que en Homero hemos visto un poeta juicioso, y en Balbuena vemos un declamador, un loco, que delira queriendo ser sublime : que Ayax es un verdadero héroe, por cuya boca habla la naturaleza, porque dice lo que un hombre de valor debió decir segun las ideas de su tiempo en la situacion en que se hallaba ; y Morgante es un fanfarron cobarde, que desafía á unos muertos que no podian admitir el duelo, y á unos dioses, de cuya existencia duda, ó por mejor decir, se burla, y de los cuales por consiguiente nada tenia que temer. Y ¿qué diremos de su prolija, pueril y disparatada enumera-

cion? ¡Y aquel Nembrod, que ha de traer por báculo nada ménos que la torre de Babel! ¡A qué ridículas extravagancias conduce el olvido, digamos mejor, la ignorancia de los principios de buen gusto y de las reglas del arte! ¡Y todavia hay quien hable contra ellas, y diga que no son necesarias! Ahí tienen la respuesta, y en mil ejemplos que pudieran citarse del mismo poeta y de varios otros de los nuestros. Concluiré este punto de la sublimidad con algunas advertencias importantes.

1.ª Cuando presentamos el objeto sublime en una descripcion algo extendida, como la citada del maestro Leon, ó cuando hay reunidos varios pensamientos de esta clase, como en el famoso pasaje de la *Iliada* (lib. 20, v. 47 y siguientes) que omito por demasiado largo y porque se halla copiado en las *Lecciones* de Blair; se llama esto *pasaje sublime*. Mas cuando solo hay un pensamiento verdaderamente tal, contenido en una expresion, se llama *rasgo* ó *pensamiento sublime*. Tales son, el tan alabado de Corneille, *que muriese;* el *Medea superest* de Séneca, copiado por el mismo Corneille; el *fiat lux* del Génesis, citado por Longino, y otros varios que se hallan acotados en casi todos los tratados modernos.

2.ª En unos y otros, para que la sublimidad no desaparezca, es necesario que no haya nada de bajo, ni de trivial, ni de afectado en la expresion; pero en los simples rasgos se requiere tambien que no haya mas palabras que las absolutamente necesarias, y que la expresion sea sencilla y natural. En los pasajes algo extendidos se puede emplear un lenguaje mas pomposo, y añadir al pensamiento principal alguna ilustracion, como esté bien escogida; en los simples rasgos cualquier adorno ó adicion los debilita. Por eso se ha notado que Corneille debilitó el citado pensamiento, «que muriese» *qu'il mourut*, añadiendo «ó que una heróica desesperacion le so« corriese,» *ou qu'un beau désespoir alors le secourut*. Algunos franceses han querido defenderle; pero, digan cuanto quieran, el buen gusto responderá que el *beau désespoir* es, como ellos dicen, *recherché;* que el *secourut* es débil, y que el pensamiento, para haber conservado toda la sublimidad con que empieza, debió acabar en *mourut*. Por la misma razon me parece que nuestro Rioja debilitó tambien un poco, no tanto como Corneille, un rasgo muy sublime que tiene en su hermosa cancion *A las ruinas de Itálica*, y tomó de la Escri-

tura. En esta se dice, hablando de Alejandro (*Macab.*, cap. I.) que « la tierra enmudeció en su presencia : » *siluit terra in conspectu ejus* : pensamiento verdaderamente sublime, porque no es posible dar mas alta idea del poder de Alejandro y del universal terror que inspiraron sus conquistas, que diciendo *la tierra enmudeció*. Rioja pues le introdujo oportunamente hablando de Trajano, y dijo :

Aquí nació aquel rayo de la guerra,
Gran Padre de la patria, honor de España,
Pio, felice, triunfador Trajano,
Ante quien muda se postró la tierra.

Y si hubiese acabado aquí, no podria darse rasgo mas sublime, ni mas valientemente expresado, pues con toda la concision y sencillez posibles realzó la idea misma del original con la accesoria de *se postró*. Pero desgraciadamente la necesidad de llenar la estancia le obligó á desleir, por decirlo así, el pensamiento, continuando :

. . . . la tierra
Que ve del sol la cuna y la que baña
El Mar, tambien vencido, gaditano.

El pasaje, aun con esta añadidura, queda todavía grandioso y magnífico ; pero lo hubiera sido mas si hubiese acabado en la palabra *tierra*. Porque descendiendo á dividir esta en oriental y occidental, y designando la primera con la perífrasis, *que ve del sol la cuna ;* y la segunda con la de que es *bañada por el Mar gaditano tambien vencido;* se contentó con ser elegante, y no aspiró á la verdadera sublimidad. Haga la prueba el que quiera, no leyendo mas que hasta *tierra*, y suponiendo que allí acaba la cláusula; y si tiene gusto, sentirá cuánto mayor impresion le hace la *tierra toda postrada ante Trajano*, que el oriente y occidente conquistados por sus armas. Todo este cuidado es necesario al tiempo de escribir, sobre todo en verso; y en estas, al parecer, pequeñeces consiste el secreto del arte.

3.ª Aquí no es posible enumerar y recorrer todos los objetos físicos y morales que pueden suministrar ideas sublimes y bellas : la contemplacion de la naturaleza para los primeros, y el estudio de la historia para los segundos son los mejores maestros. Tampoco me detendré á indagar, cuál es en ellos la cualidad fundamental que causa en nosotros la sensacion de sublimidad ó belleza; porque seria necesario entrar en largas

discusiones ajenas de este lugar, y demasiado metafísicas para principiantes. Los que quieran profundizar estas cuestiones, pueden leer á Blair y á Burke; pero lleven entendido que estas indagaciones son, como ya se ha indicado, mas bien filosóficas que literarias, y mas curiosas que útiles. Porque aun cuando se probase (cosa muy difícil) que el gran poder, la vasta extension, el peligro, ó cualquiera otra cosa, es la fuente de la sublimidad; nada habríamos adelantado para encontrar pensamientos sublimes, ni para expresarlos con toda su fuerza, que es lo importante en el *Arte de hablar*.

LIBRO II.

DE LAS VARIAS FORMAS BAJO LAS CUALES PODEMOS PRESENTAR LOS PENSAMIENTOS.

Sabida cosa es que los cuerpos, aun cuando estén formados de la misma materia, se distinguen entre sí por su forma exterior, es decir, por la situacion relativa de las partes de que se componen. Así, un cubo y una esfera, ambos de oro, se distinguen perfectamente á la vista ó al tacto; pues aunque su materia sea la misma, no lo es su forma. Empleada pues esta voz para designar aquello en que los pensamientos se diferencian entre sí, se deja entender que significará, *aquella manera particular con que nos es presentado cada uno, la cual hace que los distingamos unos de otros, aun prescindiendo de las ideas de que se componen y de los signos con que están expresados*; y lo que es mas, aun en el caso de que consten de unas mismas ideas, y estén enunciadas estas por unas mismas voces. Por ejemplo, en los pensamientos contenidos en estas dos frases, *vino Pedro* (afirmacion), vino Pedro? (interrogacion), las ideas de que constan son idénticas, y lo son tambien las palabras que les enuncian; pero no lo es su forma ó la manera con que están presentados. La forma del primero es afirmativa, y la del segundo interrogativa. Por este solo ejemplo se puede venir en conocimiento de lo que son las formas, ó como vulgarmente se dice, las *figuras* de los pensamientos, y de que su número ha de ser infinitamente menor que el de estos, porque bajo la forma afirmativa, verbi gracia,

se pueden proponer millones. Esta es una cosa clara y sencilla, que los gramáticos y los retóricos han hecho casi ininteligible. Segun ellos, es sí *figura* aquella cierta cosa en que se distinguen los pensamientos unos de otros, aun prescindiendo de las expresiones que los representan; y hasta aquí se han explicado con exactitud; pero han embrollado la materia, cuando han dado tambien el nombre de *figuras* á todas las alteraciones hechas en lo material de las voces, en su pronunciacion, sintáxis, coordinacion oratoria y significacion; y cuando han distinguido en consecuencia seis clases de figuras llamadas de *metaplasmo ó diccion*, *de prosodia*, *de sintáxis ó construccion*, *de significacion*, ó *tropos; de palabra ó elocucion*, y *de sentencia ó estilo;* pues cualquiera que sepa lo que significan estos nombres, conocerá que solo las últimas, es decir, las *de sentencia*, deben llamarse *figuras;* que las *de diccion*, *prosodia* y *sintáxis* no son otra cosa que ciertas licencias, esto es, trasgresiones de los preceptos gramaticales, permitidas en ciertos casos: que las *de significacion* son otra especie de licencia que á veces nos tomamos de variar la acepcion usual de algunas palabras: que las *de elocucion* no son tampoco mas que ciertas maneras elegantes de combinar las expresiones; y que de todos modos nada tienen que ver semejantes licencias ni elegancias con aquello que nos hace distinguir los pensamientos considerados en sí mismos que es lo único á que racionalmente puede darse el nombre de *forma* ó *figura*, por cierta analogía que tiene con lo que en los cuerpos se llama con este nombre. Por consiguiente, abandonando á los gramáticos sus licencias, ó si quieren, sus figuras de metaplasmo, prosodia y sintáxis; reservando tratar de los tropos para cuando hablemos de las expresiones, porque en efecto no son otra cosa que expresiones de cierta clase; y dejando las elegancias de elocucion para el tratado de la composicion de las cláusulas, que es adonde pertenecen, solo debo hablar ahora de las verdaderas y legítimas figuras, que son las de sentencia ó pensamiento.

Limitándome pues á estas, fácil es conocer que las diferentes formas bajo las cuales presentamos los pensamientos, resultan, ó de su misma naturaleza, ó de la situacion moral y la intencion del que habla. En efecto, estamos viendo á cada paso en nosotros mismos que de distinta manera combinamos nuestras ideas, cuando queremos representar por medio del lenguaje las imágenes de los objetos trazados en nuestra imagi-

nacion, y cuando deseamos enunciar simples reflexiones ó raciocinios: cuando hablamos en estado de tranquilidad interior, y cuando desahogamos nuestro corazon haciendo sentir á los demas los varios afectos que nos agitan: cuando queremos comunicar un pensamiento abierta, franca y directamente, y cuando deseamos presentarle con cierto disfraz y de una manera oblicua. De estos principios, cuya verdad no me detendré á probar porque me parecen evidentes é incontestables, resulta que las formas todas de los pensamientos se reducen necesariamente á cuatro clases generales: 1.ª las que empleamos para dar á conocer los objetos en sí mismos: 2.ª las que usamos para comunicar simples raciocinios: 3.ª las que sirven para expresar las pasiones, y 4.ª las que pueden adoptarse para presentar los pensamientos con cierto disfraz ó disimulo, cuando así convenga. De esta clasificacion resulta ademas con toda claridad lo que son las formas de los pensamientos; pues se ve que en suma son *las varias modificaciones que estos reciben de la imaginacion, la razon, la situacion moral y la intencion del que habla.*

CAPITULO PRIMERO.

DE LAS FORMAS PROPIAS PARA DAR Á CONOCER LOS OBJETOS.

Todas las de esta clase pueden reducirse á dos especies, porque si el objeto es único, se le *describe*, si son varios, se *enumeran*. La forma que en ambos casos toma el pensamiento, se llama en consecuencia y con toda propiedad, en el primero *descripcion*, en el segundo *enumeracion*.

ARTÍCULO PRIMERO.

De la descripcion y sus varias especies.

Consiste, como su nombre mismo lo indica, en que no contentos con nombrar un objeto, le hacemos visible en cierto modo individualizando sus propiedades y circunstancias. Los objetos que se pueden describir, son: los seres abstractos no personificados, los objetos materiales inanimados, los hechos ó sucesos pasados, los acontecimientos futuros, las épocas del tiempo, los sitios, lugares ó parajes; el exterior de una persona verdadera ó ficticia, sus cualidades morales y las de una clase entera. Daré ejemplos de todas estas varias descripciones,

porque, así como introducidas con oportunidad y estando bien hechas, son el principal adorno de las obras en verso, y hasta cierto punto aun de las de prosa; así tambien, cuando están fuera de su lugar ó hechas con poco gusto, son el borron mas feo de cualquier composicion.

Seres abstractos.

Estos se describen enumerando sus causas y sus efectos. Así Ciceron (*pro Marcello*) para describir la gloria enumera sus causas. «*Es*, *dice*, una brillante y muy extendida fama que el « hombre adquiere por haber hecho muchos y grandes servi- « cios, ó á los particulares, ó á su patria, ó á todo el género « humano. » *Gloria est illustris ac pervagata multorum et magnorum, vel in suos, vel in patriam, vel in omne genus hominum fama meritorum.* Qué verdad! Ningun filósofo ha definido mejor la gloria. Nótese la bien observada gradacion, *suos, patriam, omne genus hominum*. En efecto, glorioso es ser útil á sus conocidos, amigos ó parientes, en suma, á varios individuos; pero mas lo es haber hecho grandes servicios á la totalidad de sus conciudadanos, y gloriosísimo hacérselos á todo el género humano. Cervántes en la tercera parte del *Quijote*, capítulo 9, copiando casi literalmente otro pasaje del mismo Ciceron, describe la Historia individualizando sus efectos. « *Es*, dice, *madre de la verdad, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir*. El maestro Pérez de Oliva, en el *Diálogo de la dignidad del hombre*, describió tambien por los efectos la sabiduría diciendo : *Esta nos da en el ánimo templanza, alumbra al entendimiento, concierta la voluntad, ordena el mundo, y muestra á cada uno el oficio de su estado. Esta es reina y señora de todas las virtudes; esta enseña la justicia y templa la fortaleza; por ella reinan los reyes y gobiernan los príncipes, y ella halló las leyes con que se rigen los hombres.*

Acerca de estas definiciones oratorias basta prevenir que *sean verdaderas y concisas; y que los efectos que se atribuyan al objeto definido, ó las causas que se le asignen, le sean peculiares, ó no pertenezcan á otros*. Tales son las dos de Ciceron : la del maestro Oliva es algo defectuosa en esta parte, porque dice de la sabiduría cosas que convienen mas bien á la virtud en general y á la prudencia en particular. Se

ve que toma la palabra *sabiduría* en un sentido muy vago, y no precisa bien lo que es peculiar de ella, con exclusion de las otras prendas intelectuales y morales del hombre.

Seres ú objetos materiales inanimados.

El mismo Cervántes, en el capítulo 16, describe así graciosamente la cama que á D. Quijote le dieron en la venta cuando llegó apaleado por los yangüeses. *Solo contenia,* dice, *cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos, y un colchon que en lo sutil parecia colcha, lleno de bodoques, que á no mostrar que eran de lana por algunas roturas, al tiento en la dureza semejaban de guijarro; y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frazada, cuyos hilos si se quisieran contar, no se perderia uno de la cuenta.*

Acerca de estas tampoco es necesario encargar sino que *sean fieles y animadas, es decir, que nos pongan á la vista el objeto con tanta puntualidad y le retraten tan al vivo que nos parezca que le estamos viendo.* Tal es la de Cervántes, y por ser esta tan buena, es inútil citar otras. Malas se hallan á cada paso en los escritores que no tuvieron tanta habilidad para pintar, como el autor del *Quijote.*

Hechos ó sucesos pasados, sean verdaderos, sean fingidos.

Tambien nos dará Cervántes un modelo. En el capítulo 9 describe así la batalla de D. Quijote con el vizcaino: *Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los valerosos y enojados combatientes, no parecia sino que estaban amenazando al cielo, á la tierra y al abismo: tal era el denuedo y continente que tenian. Y el primero que fué á descargar el golpe, fué el colérico vizcaino, el cual fué dado con tanta fuerza y tanta furia, que á no volvérsele la espada en el camino, aquel solo golpe fuera bastante para dar fin á su rigurosa contienda y á todas las aventuras de nuestro caballero; mas la buena suerte, que para mayores cosas le tenia guardado, torció la espada de su contrario, de modo que aunque le acertó en el hombro izquierdo, no le hizo otro daño que desarmarle todo aquel lado, llevándole de camino gran parte de la celada con la mitad de la oreja, que todo ello con espantosa ruina vino al suelo, dejándole muy mal trecho. ¡Válame Dios, y quién será aquel que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el*

corazon de nuestro manchego, viéndose parar de aquella manera! No se diga mas, sino que fué de manera que se alzó de nuevo en los estribos, y apretando mas la espada en las dos manos, con tal furia descargó sobre el vizcaino, acertándole de lleno sobre el almohada y sobre la cabeza, que sin ser parte tan buena defensa, como si cayera sobre él una montaña, comenzó á echar sangre por las narices y por la boca, y por los oidos, y á dar muestras de caer de la mula abajo, de donde cayera sin duda, si no se abrazara con el cuello; pero con todo esto sacó los piés de los estribos, y luego soltó los brazos, y la mula espantada del terrible golpe dió á correr por el campo, y á pocos corcovos dió con su dueño en tierra.

Estas breves y sueltas narraciones, que ó hacen parte de una historia ó se insertan en obras que no son narrativas, están sujetas á las leyes generales de toda narracion, de las cuales se tratará mas adelante.

Sucesos futuros.

Ciceron, en la 4.ª *Catilinaria*, presenta un bellísimo ejemplo de esta especie de descripcion, pintando un suceso que no se habia verificado aun ni llegó á verificarse, á saber, el incendio de Roma por los conjurados. Dice asi: « Me parece que veo « á esta ciudad, la lumbrera del orbe, alcázar de todas las na- « ciones, ardiendo de repente por todos lados, y arruinándo- « se: mi imaginacion me representa montones de míseros ciu- « dadanos insepultos entre las ruinas de la patria; y estóy mi- « rando el semblante furioso de Cethego, loco ya de alegría al « veros á vosotros degollados. » *Videor mihi hanc urbem videre, lucem orbis terrarum, atque arcem omnium gentium, subito uno incendio concidentem: cerno animo sepultâ in patriâ miseros, atque insepultos acervos civium: versatur mihi ante oculos aspectus Cethegi, et furor in vestra cœde bachantis.* Lástima es que en un pasaje vehemente, y en medio del verdadero lenguaje de una imaginacion acalorada, tropecemos con aquella estudiada contraposicion, *sepultâ* in patriâ..... insepultos *acervos civium*, que en la traduccion he cuidado de evitar.

Ya se deja entender que esta especie de raptos, por los cuales nos trasladamos en imaginacion á ver y pintar sucesos que aun no han llegado, no pueden emplearse con oportuni-

dad y verosimilitud, sino cuando la fantasía del escritor se supone muy conmovida y acalorada. Tal es la situacion en que Ciceron se hallaba cuando aventuró el que acabamos de ver.

Una época del tiempo.

Queriendo Virgilio hacer resaltar el estado de agitacion en que se hallaba Dido, al hacer los preparativos para quitarse la vida, describe la tranquilidad apacible de aquella fatal noche en estos hermosísimos versos.

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras: silvæque, et sæva quierant
Æquora; cum medio volvuntur sidera lapsu,
Cum tacet omnis ager; pecudes, pictæque volucres,
Quæque lacus late liquidos, quæque aspera dumis
Rura tenent, somno positæ sub nocte silenti,
Lenibant curas et corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœnissa, etc.

Era la noche y hora en que los astros
Están en la mitad de su carrera;
Y los mortales en el orbe todo,
Rendidos del trabajo á la fatiga,
De plácido reposo disfrutaban.
El viento no agitaba las florestas,
El turbulento mar estaba en calma,
Y en silencio los campos. Los ganados,
Y las pintadas aves, así aquellas
Que moran en las líquidas lagunas,
Como las que se albergan en terrenos
Erizados de espesos matorrales,
En los brazos del sueño *sus amores*
Olvidaban, y el hombre sus cuidados:
¡Alto don de la noche silenciosa!
No así Dido infeliz, *etc.*

En la traduccion de los últimos versos me he tomado alguna libertad, porque (sea dicho con todo el respeto que se merece un poeta como Virgilio, y con toda la desconfianza que cualquiera debe tener al criticarle) lo de *lenibant curas*, referido á los animales, no es muy exacto; y estóy por creer que aquí falta un verso, en el cual, volviendo á los hombres, dijese el poeta que con el sueño olvidaban sus cuidados y reparaban sus fuerzas. Por esto he dicho de los animales, que miéntras duermen, olvidan sus amores, y he referido los *cuidados* al hombre, que es de quien puede decirse con propiedad, que los tiene y los olvida, miéntras duerme. Sea de esto lo que fuere, veamos ahora el mismo cuadro trazado por otro poeta, y se

observará prácticamente la diferencia que hay entre un escritor de fino y delicado gusto, y otro que no le tiene tan puro, aunque por otra parte sea hombre de gran talento, agudo ingenio, y mucha doctrina. Este es nuestro Quevedo, que en la silva *Al sueño*, queriendo imitar este pasaje de Virgilio, dice:

Con piés torpes al punto, *ciega y fria*,
Cayó de las estrellas blandamente
La noche tras las *pardas* sombras *mudas*,
Que el sueño persuadieron á *la gente*.
Escondieron las galas á los prados,
Estas laderas, y sus *peñas* solas
Duermen ya entre sus montes recostados.
Los mares y las olas
Si con algun acento
Ofenden las orejas,
Es que *entre sueños dan al cielo quejas*
Del *yerto lecho y duro acogimiento*
Que *blandos* hallan en los cerros *duros*.
Los arroyuelos puros
Se adormecen al son del llanto mio,
Y á su modo tambien se duerme el rio.

Con sosiego agradable
Se dejan poseer de tí (1) las flores;
Mudos están los males,
No hay cuidado que hable,
Faltan lenguas y voz á los dolores;
Y en todos los mortales
Yace la vida envuelta en alto olvido:
Tan solo mi gemido
Pierde el respeto á tu silencio santo, etc.

Omitiendo por ahora algunos descuidillos que se pueden notar en este pasaje de Quevedo (y no es el peor que se halla en sus obras) observaremos solamente, que aquello de que *las peñas duermen*, es impropio. Por cierta razon, que á su tiempo veremos, se dice que duermen aquellas cosas que, estando ordinariamente en agitacion, como las aguas corrientes ó las olas del mar, quedan alguna vez paradas ó quietas; pero las peñas, que nunca se mueven ni pueden ser agitadas por el viento, ¿cómo han de dormir porque sea de noche? ¿No vió el buen Quevedo que tan dormidas están á las doce del dia, como á las dos de la mañana? ¿Y qué diremos de aquellos mares y aquellas olas, que *entre sueños dan quejas al cielo*, de que siende ellos *blandos*, hallan en los cerros *duros* un *lecho yerto* y un *duro acogimiento*; lo cual, traducido en racional, quiere de-

1 Habla con el sueño. *Nota del autor.*

cir, que el mar estaba tan en calma, que solo se oia el lijero ruido que sus mansas olas hacian en las peñas de la orilla? ¿Puede alambicarse mas un pensamiento, ni expresarse con mas afectacion? Y en Virgilio ¿hay algo que se parezca á esto? Nada. Las mismas ideas en el fondo ¡con cuánta sencillez y verdad están expresadas! *el borrascoso mar en calma, los campos en silencio, los hombres que rendidos del trabajo gozan ya de plácido reposo, los animales mismos entregados al descanso, la noche silenciosa, los astros en la mitad de su carrera;* hé aquí un cuadro perfecto : el de Quevedo tiene algunos borrones.

Edificios, sitios, paisajes.

Descripciones de esta clase se hallan á cada paso en los poetas. Virgilio tiene en el libro I. la del puerto cerca de Cartago, adonde, pasada la tormenta, llegó Enéas con parte de sus naves; en el VI. la de los Campos Elíseos, y en todas sus obras otras varias que seria largo copiar; pero que todo poeta debe leer y releer. Homero tiene muchas bellísimas por su concision, exactitud y sencillez, que igualmente omitiré, porque lo importante en este punto no es acumular ejemplos, sino prevenir á los escritores, particularmente á los poetas, que se guarden mucho de una manía muy comun en los que no han tenido un gusto tan puro como Virgilio y Homero; la de querer describir todos los objetos de que hablan, creyendo que la poesía consiste en hacinar unas sobre otras sin discernimiento alguno, prolijas, hinchadas, inoportunas, monótonas y trivialísimas descripciones. Cuando uno de los grandes maestros nos ha descrito ya, por ejemplo, una verde y amena pradera esmaltada de flores, rodeada de frondosos y entretejidos árboles que apénas dejan paso por entre sus ramas á los ardientes rayos del sol, y regada por las cristalinas aguas de un manso arroyuelo, etc., etc., es inútil que los demas, siempre que hablen de prados, nos repitan la misma descripcion, ó que procurando variarla, la echen á perder con alguna añadidura impertinente ó impropia. Boileau censuró ya juiciosamente en su *Arte poética* esta pueril manía de querer describir menudamente todos los objetos. Y aunque él aludia á Escuderi y otros poetas franceses, parece que habla de nuestros épicos, y señaladamente de Balbuena en su *Bernardo*. Ningun poeta antiguo ni moderno ha tenido igual prurito de describir; pero

entre sus innumerables y larguísimas descripciones no hay una sola que sea perfecta y oportuna, y esté ceñida á los límites que señalan el arte y el buen gusto. Al contrario, todas ellas son ó intempestivas ó redundantes; y sus bellezas, si alguna tienen, están siempre mezcladas con notables defectos, ya en los pensamientos, ya en la manera de expresarlos. Para que la descripcion de un objeto material sea buena, suponiendo que esté introducida con oportunidad, ha de ser tal que un pintor pueda por ella hacer un cuadro que represente el objeto descrito; y en efecto, tales son las de Virgilio, y las de los buenos poetas. Pues si por este principio hemos de juzgar las de Balbuena, ¿cuál será la que pueda contentar á un hombre de buen gusto? ¿Qué pintor, por ejemplo, podrá representar en un cuadro el castillo de la Fama por la descripcion de Balbuena, que empieza así?

Entre la tierra, el cielo, el mar y el viento
Un soberbio castillo está labrado;
Que aunque de *huecos aires su cimiento*
Y en frágiles palabras amasado,
Basa no tiene de mayor asiento
El mundo, ni los cielos se le han dado;
Pues solo á él y su muralla fuerte
No ha podido escalar ni entrar la muerte.

Dejemos las siete mortales octavas que siguen, que son del mismo jaez, y en las cuales está mezclada la pintura de la Fama con la descripcion de su palacio ó castillo; y dígasenos, si habrá en el mundo, no digo un pintor que pueda dibujar sobre la tela, pero ni un hombre que pueda representarse en su imaginacion un castillo labrado entre la tierra, el cielo, el mar y el viento (¿Qué sitio será este? Serán los espacios imaginarios.), cuyo cimiento es de huecos aires, y el cual está amasado en frágiles palabras. Los mas disparatados sueños de un enfermo, como Horacio llamó á extravagancias ménos absurdas, han de ser por necesidad mas concertados y coherentes, porque la imaginacion mas delirante no puede forjar un objeto monstruoso, sino reuniendo partes materiales y visibles, de las cuales podemos formar idea. Mas de un edificio *amasado de palabras* y de un *cimiento de aire hueco* ¿quién se la formará?

Descripcion del exterior de una persona verdadera.

Es la de un hombre, una mujer, un ángel, si se aparece en

forma humana, y aun los animales, aunque á estos no se puede dar en rigor filosófico el título de *persona*. Ciceron, en la oracion *Post reditum in senatu*, describe así el exterior del cónsul Gabinio, cuando se presentó al pueblo para apoyar la ley del tribuno Clodio, por la cual se desterraba á Ciceron. « Presentóse, dice, el respetable y majestuoso varon (ironía) « soñoliento, embriagado, débil y pálido por sus lascivos desór- « denes, el cabello bañado en olorosos ungüentos y rizado há- « cia la frente, los ojos cargados, los carrillos caidos, la voz bal- « buciente como de un beodo, etc. » *Primum processit (quá auctoritate vir!) vini, somnii, stupri plenus, madente comá, composito capillo, gravibus oculis, fluentibus buccis, pressá voce et temulentá*. Cervántes tiene en este género algunas bellísimas; por ejemplo la de Maritórnes (*Quijote*, part. I, cap. 16). *Servia*, dice, *en la venta una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplia las demas faltas; no tenia siete palmos de los piés á la cabeza, y las espaldas, que algun tanto le cargaban, la hacian mirar al suelo mas de lo que ella quisiera*. Obsérvese que en esta descripcion, por ser jocosa, y por serlo el tono de la obra, vienen bien algunas expresiones familiares y aun bajas, como *cogote*, *tuerta*, *roma*; pero no seria lo mismo en una descripcion séria, y en una composicion que exigiese tono elevado. No es ni con mucho tan perfecta, aunque tiene rasgos muy bellos, esta de Lope (*Jerusalen*, lib. II). Describe la persona de Saladino, y dice :

Adornada de un negro remolino
Cual novillo feroz tostado y hosco,
La frente, de un color trigueño oscuro,
Era en su torre el mas soberbio muro.

Pobladas cejas, ojos negros graves,
Sangrientas niñas de color fogosa;
Corva nariz (por Ciro, ó por las aves,
Símbolo del Imperio, en Persia hermosa);
Cercaba las mejillas insuaves
Híspida barba, rígida y cerdosa ;
Los bigotes, que en punta se adelgazan,
Los ojos con ser suyos amenazan.

La gruesa boca alegre descubria
Bien puestos dientes; grueso y alto cuello,
Dispuesto cuerpo, y miembros que podia
La escultura medir del pié al cabello.

Ya he dicho que en Lope casi siempre se hallan mezcladas bellezas, tal vez de primer órden, con faltas groseras que hoy evitaria un principiante; efecto del mal gusto que dominaba en su tiempo. Aquí tenemos otra prueba, y cada página suya las ofrece. Al lado de algunas bien entendidas pinceladas, como *pobladas cejas, ojos negros graves, híspida barba, rígida y cerdosa; grueso y alto cuello;* tenemos una frente que en *la torre* de Saladino *es el mas alto muro;* unos bigotes que amenazan á los ojos aunque son *suyos*, y la pedantesca observacion hecha al paso de que la nariz corva se tenia en Persia por hermosa, ó porque así era la de Ciro, ó porque es corvo el pico del águila, símbolo del Imperio.

En confirmacion de lo que he dicho acerca de las descripciones de Balbuena, copiaré otra suya. Es la de la hechicera Arleta, cuando por medio de sus encantos se muestra á Ferragut con el exterior de una sin igual belleza : está en el libro VII, y dice así :

De poca edad y mucha hermosura
Niña de alegre gusto parecia;
La frente un claro cielo, en cuya altura
Sobre la nieve el sol resplandecia;
De gentil cuerpo y agradable hechura,
El rostro del color que nace el dia,
La garganta gentil, y el blanco pecho
De frescas rosas y jazmines hecho.

Dado al descuido un nudo en el cabello,
Donde el sutil amor quedó enredado,
Para hacer lazos y marañas de ello
Y el pensamiento atar al mas delgado;
Dos arcos de un dorado y sutil vello,
De cien flechas y mas cada uno armado,
Que van volando y dan en las entrañas,
Al mover de las cejas y pestañas.

Dos mayos de azucenas y claveles
En un verano, son sus dos mejillas;
Sus dulces labios de coral, *rieles*
Con que *rie* el placer por sus orillas :
De aljofarados dientes dos *caireles*,
Y en cada uno *un millon de maravillas :*
Verdes sus ojos, y sus luces bellas
Mil soles, que son poco mil estrellas.

Aquí, á excepcion de tres ó cuatro rasgos bien dibujados y que pudieran entrar en una buena descripcion, todo lo demas es bambolla, hinchazon, mal gusto, impropiedad y algarabía. Una frente que es un claro cielo, en cuya altura res-

plandece el sol sobre la nieve, sin duda para decir, que siendo la frente blanca, el cabello era rubio; un nudo dado en el cabello, en cuyo nudo el sutil amor quedó enredado para hacer lazos y marañas *de ello* (la gramática exigia *de él*), y atar el pensamiento al mas delgado (¿Qué quiere decir esto? ¿quién es el mas delgado?); unos arcos de vello, armados de cien flechas y mas, unos labios que son *rieles* con que el placer *rie* por sus orillas; unos caireles de dientes, en cada uno de los cuales hay un millon de maravillas; unos ojos *verdes* (Qué hermosos serian!), cuyas luces bellas son mil soles (No era malo, si cada uno de ellos era un sol; pero mil? ¿quién podria resistir tanta luz y tanto calor?), porque mil estrellas son poco: dos mejillas que son dos mayos de azucenas y claveles en un verano; y lo demas que he omitido por evitar prolijidad; ¿es esto, no digo, describir poéticamente, pero ni siquiera hablar como racional? Por el contrario, veamos todávia otra del inmortal Cervántes, que en el prólogo del *Quijote* describe así el exterior y ademan de un escritor pensativo: *Muchas veces tomé la pluma para escribilla* (la prefacion), *y muchas la dejé por no saber lo que escribiria; y estando una suspenso con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diria, entró á deshora un amigo mio*, etc. Hé aquí un cuadro acabado, que un pintor puede inmediatamente trasladar á la tela; hé aquí lo que se llama describir con verdad y copiar la naturaleza; hé aquí el hombre que tenia gran talento para describir, y que en esta prenda y otras muchas de las que constituyen un escritor, no conoce igual entre nosotros. Léanse tantas descripciones de todas clases como hay en sus obras, y se verá que ninguno de nuestros autores de prosa ó verso puede competir con él en el talento de pintar. Por eso es el mejor y el primero de nuestros escritores. Porque, no lo dudemos, este arte de poner á la vista del lector los objetos con tanta verdad y tan al vivo como si estuviesen presentes, es el secreto de los grandes maestros; es un talento raro y precioso, que no se suple con relumbrones, palabrotas de pié y medio, y monstruosas combinaciones de partes que no están, ni pueden estar reunidas en la naturaleza, ni forman un todo regular. Estos fantásticos seres criados por una desarreglada imaginacion, son cabalmente la cabeza humana unida al cuello de caballo con plumas de varios colores, de que habla Horacio.

Pintura de persona ficticia.

Así se llaman los seres morales y abstractos, como las virtudes, los vicios, la fama, el deleite, etc., cuando les damos cuerpo ó los personificamos. Tal es la bellísima pintura de la *Fama* en Virgilio, lib. IV de la *Eneida*, y tal esta de la *Envidia* en Ovidio (lib. II de los *Metamorfóseos*).

Pallor in ore sedet, macies in corpore toto;
Nusquam recta acies; livent rubigine dentes;
Pectora felle virent; lingua est suffusa veneno;
Risus abest, nisi quem visi movere dolores.

Pálido rostro, cuerpo descarnado,
Atravesada vista, negro diente,
Hiel en el corazon, lengua bañada
En veneno mortal, risa ninguna;
Sino cuando se goza y se sonríe
Al ver ajenos males y dolores.

Pongamos ahora al lado de esta concisa y significativa pintura varias de la misma clase que Lope reune en el libro VII de su *Jerusalen*, y se verá lo que va de un verdadero poeta á un amplificador de frases. Habla del consejo tenido por Luzbel para impedir el arribo de los cruzados á Palestina; y despues de decir que á su voz alzaron la frente los siete pecados capitales, los describe así:

La Soberbia en figura de gigante,
Armada de blasfemias y de voces,
Se le puso colérica delante
Con mil sierpes *voraces y veloces.*
Cerradas las dos manos de diamante,
La caduca Avaricia *los feroces*
Miembros movió de un lago de oro ardiente;
Tántalo de ambicion eternamente.

Hermosa, aunque en figura de sirena,
De los pechos abajo cabra informe,
La Lascivia volvió la cerviz, llena
De vivo azufre, al capitan *enorme.*
La Envidia vil, á quien su propia pena
Le dieron por *castigo mas conforme:*
Su mismo corazon, por dar oidos,
Apartó de sus dientes carcomidos.

Gruesa, membruda, colorada y *fresca,*
El vientre grande, la garganta *larga,*
Se alzó la Gula que entre carne y pesca
A un vaso bacanal la mano alarga.

La frenética furia que *refresca*
Cólera requemada y hiel amarga,
Paró la Ira: y solo la Pereza
No levantó del suelo la cabeza.

Omitiendo aquí varias observaciones, que serán mas oportunas en otro lugar, nótese únicamente la falta de gusto con que están escogidos casi todos los rasgos característicos de los vicios, y el tono burlesco con que están trazados algunos de los que pueden convenirles; jocosidad incompatible con el tono serio, grave y majestuoso de la epopeya. Pero nótese tambien cuán feliz y vigorosa es la última pincelada,

. . . . « y solo la Pereza
« No levantó del suelo la cabeza.

Descripcion de las cualidades morales de un individuo.

Cervántes, en el capítulo XIII, parte I del *Quijote*, describió así las de Grisóstomo. *Este cuerpo, señores* (dice su amigo Ambrosio), *que con piadosos ojos estáis mirando, fué depositario de una alma en quien el cielo puso infinita parte de sus riquezas. Ese es el cuerpo de Grisóstomo, que fué único en el ingenio, solo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad, magnífico sin tasa, grave sin presuncion, alegre sin bajeza, y finalmente primero en todo lo que es ser bueno, y sin segundo en todo lo que fué ser desdichado.* Este retrato, que es bueño en boca de Ambrosio, porque este habla y debe hablar el lenguaje de un estudianton de aquel tiempo, no lo seria tanto en boca del autor y en una obra de otro género, porque pareceria dibujado con demasiada simetría y recargado de contrastes estudiados. Pero aun así podria pasar por modelo al lado del siguiente de Balbuena. En el libro III del *Bernardo* quiso hacer el retrato de un tal Altravicio, personaje que no vuelve á parecer en todo el poema; circunstancia por la cual, aun estando bien hecho, era inútil é inoportuno. Pero es como todas las descripciones suyas que ya hemos visto, y otras muchas que pudieran citarse. Dice así:

Venia en el servicio del rey Casto,
Altravicio, un *fantástico* mancebo,
De *aguda presuncion*, de ingenio vasto,
De *antiguas* vidas un archivo *nuevo*:
Momo de habilidades, cuyo pasto
Fué siempre decir mal, y de este *cebo*

Sacó por *menor* paga y *mayor* mengua
Dos *riendas* en la *cara*, y no en la *lengua*.

Autor de *extraordinarias opiniones*,
Vano, hablador, *baraja de porfías*,
Tan lleno de *razon* y de *razones*,
Que venciera con ellas un Golías,
Adulador, *quimera de invenciones*;
Y *por dar en* privado aquellos dias,
Y fingirse *algo* allí donde era *nada*,
Al rey acompañaba en la jornada.

Sobre semejante retrato nada hay que decir. Cualquiera ve que en todo él no hay mas rasgos buenos que cuatro, *de ingenio vasto, vano, hablador, adulador*, que todo el resto es detestable, y que escribir de esta manera, no es como quiera no saber retratar las cualidades intelectuales y morales de un hombre, es no tener sentido comun. Fácil seria demostrar que todas las expresiones notadas con letra bastardilla son de pésimo gusto; pero esto seria malgastar el tiempo: ellas mismas lo están diciendo.

Descripcion de las cualidades morales, no de un individuo particular, sino de una clase entera.

El griego Teofrasto escribió una obra entera sobre varios de estos caractéres morales: los veinte y ocho que nos quedan están trazados con maestría, y escritos con aquella sencillez y naturalidad que admiramos en los escritores griegos del buen tiempo. La Bruyere, el primero que entre los modernos publicó una obra de la misma naturaleza y con el mismo título, tiene muchos rasgos felicísimos, y que prueban un gran conocimiento del corazon humano; pero en general hay demasiada sutileza y poca naturalidad en sus largas descripciones. Como estos caractéres, trazados de propósito, son bastante extensos, daré para muestra algunos mas breves tomados de escritores nuestros. Cervántes, por ejemplo (en la *Galatea*), dice del zeloso: *En siendo el amante zeloso; conviene que sea, como lo es, traidor, astuto, revoltoso, chismero, antojadizo, y aun mal criado. Y á tanto se excede la zelosa furia que le señorea, que á la persona que mas quiere, es á quien mas mal desea. Querria el amante zeloso que solo para él fuese su dama hermosa, y fea para todo el mundo: desea que no tenga ojos para ver mas de lo que él quisiere, ni oidos para oir, ni lengua para hablar; que sea retirada, desabri-*

da, soberbia y mal acondicionada : y aun á veces, apretado de esta pasion diabólica, desea que su dama se muera.. Cualquier sombra le espanta, cualquiera niñería le turba, y cualquiera sospecha falsa ó verdadera le deshace.

En el *Hipólito y Aminta* de D. Francisco Quintana se dice, *que los vanagloriosos son aquellos á quienes el viento de la jactancia levanta sobre sí mismos; los que procuran que injustamente los veneren; los que favorecen á los aduladores; los que quieren enseñar, cuando para sí no saben; los que intentan ser tenidos por doctos en lo que no entienden; los que se huelgan de que se crean de ellos cosas grandes; los que en las palabras son tan graves que se escuchan; los que son en prometer veloces y en dar limitados*, etc.

Acerca de estos caractéres se debe prevenir lo mismo que de los retratos de los individuos se dirá en otro lugar, á saber, *que deben ser muy verdaderos ó fielmente copiados de la naturaleza, no de pura imaginacion; y que las facciones, por decirlo así, de la clase retratada sean de tal modo las suyas, que no puedan convenir á otra.* El último que he citado tiene algun defecto en esta parte. No así el siguiente de Saavedra, en sus *Empresas*, en el cual hace el retrato moral, no de un individuo ó clase particular sino del hombre en general. Ya se deja entender que de los vicios y defectos comunes de que habla, son excepciones honrosas los hombres virtuosos que saben refrenar sus pasiones. *Es*, dice, *el hombre el mas inconstante de los animales, á sí y á ellos dañoso. Con la edad, la fortuna, el interes y la pasion se va mudando... Sabe disimular y tener ocultos largo tiempo sus afectos: con palabras, la risa y las lágrimas encubre lo que tiene en el corazon; con la religion disfraza sus designios, con el juramento los acredita, y con la mentira los oculta. Obedece al temor y á la esperanza; los favores le hacen ingrato, el mando soberbio.... Escribe en cera los beneficios que se le hacen; las injurias recibidas, en mármol... El amor le gobierna, la ira le manda. En la necesidad es humilde y obediente; y fuera de ella arrogante y despreciador. Lo que en sí alaba ó afecta, le falta. Se juzga fino en la amistad, y no la sabe guardar. Desprecia lo propio, y ambiciona lo ajeno. Cuanto mas alcanza, mas desea. Con las gracias ó acrecentamientos ajenos le consume la envidia. Ama en los demas el rigor de la justicia, y en sí la*

aborrece. Este cuadro es verdadero, y está enérgicamente dibujado. Solo fatiga un poco leer de seguida tantas cláusulas breves, cortadas y simétricas; pero este es el carácter, ó por mejor decir, el defecto general del estilo de Saavedra.

ARTÍCULO II.

Enumeracion.

Por los varios ejemplos que he citado de toda clase de descripciones, ha podido verse ya que estas se hacen, ó enumerando simplemente las partes, cualidades y circunstancias del objeto, ó diciendo ademas algo de cada una de ellas. Mas como se pueden enumerar tambien cosas que no sean rasgos descriptivos, y decir algo de cada una de ellas; se han considerado estas dos formas como distintas de la descripcion, y se distinguen con nombres particulares. La simple enumeracion se llama *enumeracion de partes*; la enumeracion acompañada de afirmaciones ó negaciones sobre cada una de las cosas enumeradas, *distribucion*.

Simple enumeracion.

Tal es entre otras de Ciceron la que en la segunda *Catilinaria* hizo de todas las gentes de mala conducta que eran amigos de Catilina; dice así: *Quis totâ Italiâ veneficus? quis latro? quis sicarius? quis parricida? quis testamentorum subjector? quis circumscriptor? quis ganeo? quis nepos? quis adulter? quæ mulier infamis? quis corruptor juventutis? quis corruptus? quis perditus? qui se cum Catilinâ non familiarissime vixisse fateatur?* « Qué envenenador « hay en toda Italia, qué salteador de caminos, qué asesino, « qué parricida, qué falsificador de testamentos, qué estafador, « qué disoluto, qué disipador, qué adúltero, qué mujer in- » fame, qué corruptor de la juventud, qué joven voluptuoso, « qué hombre perdido, que no confiese haber vivido con Ca- « tilina en la mas íntima familiaridad? » No he traducido literalmente *ganeo* y *nepos*, porque los términos que exactamente les corresponden en castellano, son bajos.

Cervántes hace en el prólogo del *Quijote* una muy buena enumeracion de las circunstancias que favorecen á un escritor, para que sus obrás sean perfectas, y de que él carecia cuando compuso la suya, hallándose, como se hallaba, en una cárcel:

donde toda incomodidad tiene su asiento, y donde todo triste ruido hace su habitacion. El sosiego, dice, *el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las Musas mas estériles se muestren fecundas, y ofrezcan partos al mundo, que le colmen de maravilla y de contento.*

No es de este gusto una enumeracion de Lope en el libro IX. de la *Jerusalen.* Contando cómo el mágico Majadal intentó impedir á los Cruzados el desembarco en Palestina, poniendo á la entrada del puerto de Jope un barco lleno de animales ponzoñosos, no perdió la ocasion de lucir su erudicion; y así, despues de haber dicho, que Majadal

. . . . con cien esclavos parte
Al monte de Seniz y Antipatrida,
En cuya sierra y campo los reparte,
Ya con encanto, ya con red tendida,
Para que con industria, ingenio y arte
Toda serpiente venenosa asida,
Hinchesen un navío, que la entrada
Estorbara á Ricardo y á su armada:

en lugar de pasar inmediatamente á referir que así se hizo, y cómo los cristianos superaron este obstáculo, lo cual hubiera sido saber contenerse en los límites que prescriben las reglas mas comunes de toda narracion; se detiene á darnos la siguiente lista de todos los animales venenosos que se conocen, y aun de muchos que nunca han existido sino en el país de las fábulas, y dice:

Áspides, sapos, quencris, sipedones,
Y de Rindaco sierpes voladoras;
Víboras, hemorroidas, icneumones,
Modites, de la arena moradoras;
Pórfiros indios, hepas y dragones;
Salpingas, de la trompa imitadoras;
Con doblada cabeza anfesibenas,
Y salamandrias de veneno llenas.

Dipsas y equidnos de cruel terreno;
Natrices, crocodilos, angos, faras;
Las culebras que dejan el veneno
Antes que beban en las fuentes claras;
El cancro ponzoñoso, de piés lleno;
Los jáculos que vuelan como jaras,
Los que el *amor inspiran,* los esquincos
Que por los prados van corriendo á *brincos;*

Las cerastas que engañan á las aves,
Víboras, esteliones y quelidros;
El basilisco, á quien las sierpes graves
Huyen; los veneníferos enidros.

Qué insufrible pedantería!

De la misma clase, pero mucho mas desatinada, pedantesca é indecente, es una de Balbuena en el libro XVIII del *Bernardo*, cuando al describir la cueva del mágico Tlascalan, hace un inventario de todas las baratijas que habia en ella. No la copiaré por demasiado larga, como que tiene nada ménos que sesenta y cuatro versos; porque hay en ella expresiones que ni aun como cita pueden entrar en esta obra, y porque para muestra del gusto de su autor en materia de enumeraciones basta la ya citada de Morgante. El que tenga estómago y paciencia puede leerla en el original, y verá que desde que Apolo es Apolo y las Musas Musas no se ha escrito jamas en ninguna lengua cosa de tan depravado gusto. Y lo mejor es que al catálogo de los utensilios mágicos sigue inmediatamente otro de las piedras preciosas que adornaban la cueva, ocupa siete octavas, y, si cabe, es peor que la antecedente, por los errores vulgares que contiene acerca de las virtudes ocultas y milagrosas de ciertas piedras.

Enumeracion con distribucion.

Esta, como he dicho, añade á la simple enumeracion el afirmar ó negar algo de cada una de las cosas que se enumeran. Así Ciceron, enumerando irónicamente en la oracion *pro Milone* todos los que habian sentido la muerte de Clodio, dice de cada uno cosas distintas. Estas son sus palabras: *P. Clodii mortem æquo animo ferre nemo potest: luget senatus, mœret equester ordo, tota civitas confecta senio est, squalent municipia, afflictantur coloniæ; agri denique ipsi tam beneficum, tam salutarem, tam mansuetum civem desiderant.* « Inconsolables están todos por la muerte de Clo-« dio: llora el senado, el órden ecuestre está lleno de tristeza, « y la ciudad entera traspasada de dolor; los municipios se « visten de luto, las colonias se afligen, y los campos mismos « echan de ménos á tan benéfico, tan útil y tan pacífico ciu-« dadano. »

Cervántes tiene tambien una buena distribucion en el capítulo II, parte I. cuando dice: *Hechas pues estas prevenciones no quiso* (D. Quijote) *aguardar mas tiempo á poner en*

efecto su pensamiento, apretándole á ello la falta que él pensaba que hacia en el mundo su tardanza, segun eran los agravios *que pensaba* deshacer, tuertos *que* enderezar, sinrazones *que* enmendar, abusos *que* mejorar, *y* deudas *que* satisfacer.

Para emplear con oportunidad estas dos formas, téngase presente que la distribucion supone mas tranquilidad en el que habla, y la simple enumeracion cierto grado de viveza y movimiento en la fantasía. Las circunstancias indicarán al escritor cuál de ellas deberá preferir en cada caso, como tambien si convendrá ó no individualizar una idea general, enumerando las particulares que comprende, porque esto, si se hace sin discernimiento, conduce al estilo difuso ó asiático. Este es, se puede decir, el defecto capital de casi todos nuestros poetas. En cogiendo entre manos un pensamiento que abrace una serie de ideas, ó un todo compuesto de muchas partes, no paran hasta haber individualizado prolijamente aquellas, ó haber hecho de todas estas una fastidiosa enumeracion.

CAPITULO II.

DE LAS FORMAS PROPIAS DEL QUE RACIOCINA Ó DISCURRE.

No se comprenden bajo este título las formas *lógicas* del raciocinio, conocidas en las escuelas con los nombres de *silogismo, entimema,* etc. Aquí se trata de las formas oratorias que emplea para presentar sus pensamientos un hombre que discurre tranquilamente, y quiere mas bien instruir á los que le oyen que conmoverlos é inflamarlos. Fácil es conocer que en este caso coordina simétrica y paralelamente sus ideas, *oponiendo unas á otras las que son contrarias; concede en parte é hipotéticamente lo mismo que se disputa, para probar que aun concedido no le perjudica,* hace *reflexiones* sobre los hechos de que trata; *insiste* sobre aquellos pensamientos que le parecen mas interesantes, variándolos, extendiéndolos é ilustrándolos; observa escrupulosamente la *gradacion* de las ideas, y las coloca en la debida progresion; pica, por decirlo así, la curiosidad de sus oyentes, y ejercita su inteligencia con inesperadas y aparentes *paradojas;* compara unos objetos con otros, haciendo sentir lo que tienen de semejante; siembra su discurso de *dichos graves y sentenciosos; previene las objeciones* que se le pudieran hacer; y dice ex-

presamente que *va á pasar* de un punto á otro, ó á *interrumpir* el que habia comenzado, ó á *volver* al que habia interrumpido. A estas varias maneras de presentar los pensamientos han dado los retóricos escolásticos los doctos nombres de *Antítesis*, *Concesion*, *Epifonema*, *Expolicion*, *Gradacion*, *Paradoja*, *Semejanza* ó *Símil*, *Sentencia*, *Prolépsis*, *Transicion*, *Reyeccion* y *Revocacion*. Y aunque el saber estos términos técnicos y las puerilidades que bajo estos títulos se enseñan en las Retóricas vulgares, de nada sirve en la práctica, no sucede así con algunas muy juiciosas observaciones que han hecho los buenos críticos sobre el modo y la ocasion de emplear cada una de estas formas. Las expondré pues, conservando los términos técnicos ya indicados.

Antítesis.

Esta palabra griega significa literalmente *contraposicion*, y por eso se llama así con toda propiedad *la forma que tiene el pensamiento cuando se contraponen unas á otras ideas contrarias; ya estén expresadas por sola una palabra* (1) *ya por una frase entera.*

Son tantas las acciones y cualidades contrarias, esto es, que se excluyen una á otra, como *amar* y *aborrecer*, *temer* y *esperar; rico, pobre; vivo, muerto; duro, blando*, etc., que es imposible que no ocurran con frecuencia sus ideas. Pero como el detenerse á contraponerlas una á otra simétricamente, para que resalten mas, supone que el que habla, se halla en un estado tranquilo que le permite observar esta contraposicion y hacerla observar á los otros; es menester, por regla general, no emplear estos formales contrastes en los pasajes patéticos, ó cuando se supone muy acalorada la imaginacion de aquel en cuya boca se ponen. No se ha de entender esto tan literalmente, que si alguna vez la naturaleza misma del pensamiento pidiere esta contraposicion, deje de hacerse aun en medio del fogoso lenguaje de la imaginacion y las pasiones. Lo que se previene es únicamente, que por lo comun esta forma es mas propia del razonamiento y de la reflexion; y sobre todo que en cualquier pasaje en que se halle, sea natural y no buscada con demasiado estudio. Así es muy oportuna, y nada

---

1. Como cuando dijo Ciceron — La licencia ha vencido al pudor, la audacia al miedo, la demencia á la razon, etc. Tambien puede envolver todo un pensamiento, v. g. — Orgullo y bajeza, fuerza y debilidad, grandeza y humildad, tal es el hombre.

tiene de violenta, aquella de Cervántes en el primer capítulo del *Quijote*, en que dice que *del* poco *dormir y* mucho *leer se le secó* (á este) *el celebro*. Tambien son buenas, porque el pensamiento mismo las está pidiendo, las dos que contiene el último terceto del soneto de Arquijo *A las estaciones*. Dice así:

Oh variedad comun! mudanza cierta!
Quién habrá que en sus *males* no te *espere?*
Quién habrá que en sus *bienes* no te *tema?*

La naturaleza tambien de cada composicion indicará, si la antítesis que queremos emplear, es ó no oportuna; y si conviene ó no al tono general y dominante de la obra. En este punto es menester mucho cuidado: antítesis, que en composiciones jocosas vienen bien y tienen mucha gracia, serian impertinentes en un escrito serio. Así, cuando Cervántes dice, en el mismo pasaje citado, que á D. Quijote se le pasaban leyendo libros de caballerías *las noches de* claro en claro, *y los dias* de turbio en turbio; y cuando en el capítulo II. dice que D. Quijote *caminaba tan* despacio, *y el sol entraba tan* apriesa *y con tanto ardor*, *que fuera bastante á derretirle los sesos, si algunos tuviera*: todo el mundo ve que estas antítesis, aunque estudiadas, convienen con el tono jocoso de la obra. Al contrario, cuando Garcilaso (*Égloga* I.), hablando en tono serio y respetuoso con un alto personaje, le dice:

Luego verás ejercitar mi pluma
Por la infinita innumerable suma
De tus virtudes y famosas obras,
Ántes que me consuma,
Faltando á tí que á todo el mundo *sobras*,

cualquiera conoce que la antítesis de *faltar* y *sobrar* es no solo traida con violencia, sino tambien de mal gusto, como fundada en el pueril equivoquillo á que dan lugar las dos acepciones del verbo *sobrar*, el cual significa *haber de una cosa mas de lo necesario*, y tambien *aventajar*, *exceder*, *sobresalir*. En el dia es ya anticuado en esta acepcion.

Mucho mas estudiadas y ridículas son estas otras de Balbuena, en la *égloga* VI. Dice el pastor Ursanio que tiene un vaso de madera con tantas y cuantas labores (mezquina imitacion de Teócrito), que le guarda para su zagala, y que va á regalársele: respóndele Tirseo, que el don es tan precioso que la pastora no podrá ménos de estimarle, y que si en efecto

se muestra agradecida, suyo es el tiempo, y puede *navegar* á su sabor; y replica el primero:

> Entre esa *confianza y temor vivo:*
> Con la *frialdad* de mi *bajeza muero,*
> Con el *calor* de su *valor revivo.*

Qué lindas antítesis! y en boca de un pastor!

Concesion.

Consiste en *conceder sencilla ó artificiosamente alguna cosa que á primera vista parece que nos perjudica; pero dando á entender que aun concedida, tenemos otros medios de defensa mas seguros y eficaces.*

Las concesiones francas ó de buena fe solo vienen bien en pasajes tranquilos; las simuladas ó artificiosas pueden convenir al lenguaje de las pasiones. Para que se vea en qué consisten estas, citaré una bellísima de Ciceron en la II. *Filípica:* pero para que se pueda sentir toda la gracia y fuerza que tiene, es necesario notar que habiendo hablado Ciceron pocos dias ántes en el senado contra el cónsul M. Antonio, este, que aquel dia no habia asistido al senado por indisposicion, vino al siguiente, é informado de lo que Ciceron habia dicho contra él, se quejó agriamente, insistiendo mucho en que Ciceron era un ingrato que habia olvidado el singular beneficio que le debia. Este decantado beneficio se reducia á que cuando Ciceron, despues de la batalla de Farsalia se restituyó á Italia, Antonio, que mandaba en ella en nombre de César, y proscribia arbitrariamente á los que habian seguido el partido de Pompeyo, no habia mandado matar á Ciceron, que habia sido uno de ellos. Ciceron responde primero directamente á este cargo diciendo, que Antonio no habia tenido en aquella época autoridad para mandar quitarle la vida, porque cuando él llegó á Italia, tenia ya carta de César, en la cual este no solo no le trataba como á enemigo, sino que le mantenia en todos sus honores y dignidades. Y despues de alegar otras varias razones, apostrofa así al mismo Antonio para acabar de confundirle: « Pero sea beneficio (el no haberme asesinado), puesto « que este es el mayor que pudo hacer un salteador de caminos; ¿en qué puedes llamarme ingrato? ¿Acaso no debí lamentar la ruina de la patria, por no parecer ingrato para « contigo? » *Sed sit beneficium, quandoquidem majus accipi à latrone nullum potuit; in quo potes me dicere in-*

gratum? An de interitu reipublicæ queri non debui, ne in te ingratus viderer? Ya se ve que esta concesion es simulada y artificiosa; Ciceron no confiesa ni reconoce de buena fe que debiese estar agradecido á M. Antonio por el supuesto favor que este le echaba en cara; pero se lo concede para probarle, que aun en este caso era justo anteponer el bien público á los respetos particulares.

Esta concesion, aunque no franca y sincera, es sin embargo séria y acomodada al tono grave del paraje en que se halla, que nada tiene de festivo ni chancero. Veamos una jocosa de Argensola el mayor. Parece que alguno se habia burlado de él, porque la dama á quien servia, se pintaba; y él le responde en un bellísimo soneto, que aunque muy sabido quiero copiar aquí; porque él y otros tres del mismo autor son de los mejores que tenemos en castellano.

Yo os quiero confesar, Don Juan, primero
Que aquel blanco y carmin de Doña Elvira
No tiene de ella mas, si bien se mira,
Que el haberla costado su dinero.

Pero tambien que me confieses quiero
Que es tanta la *verdad* de su *mentira*,
Que en vano á competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.

¿Mas qué mucho que yo perdido ande
Por un engaño tal, pues que sabemos
Que nos engaña así naturaleza?

Porque este cielo azul que todos vemos,
Ni es cielo ni es azul: ¡lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!

De concesiones francas y sinceras, como raras veces ocurren, es inútil citar ejemplos, y detenernos mas sobre este punto. Lo único que puede prevenirse es que todas ellas, francas ó simuladas, sérias ó jocosas, *sean oportunas y naturales*, y que el escritor no se afane por buscarlas. Si el asunto y la serie de sus raciocinios las pidieren, ellas se le ocurrirán por sí mismas. Solo observaré que tienen mas gracia y fuerza y ocultan mejor el artificio, cuando no se expresan las fórmulas, *pero concedamos, supongamos por un instante*, y otras semejantes; sino que se introducen como una proposicion incidente ó un paréntesis. Tal es esta de Cervántes. En el cap. 37 de la primera parte del *Quijote*, en el discurso que hace acerca de la preeminencia de las armas sobre las letras, dice:

Los trabajos del estudiante son estos : principalmente pobreza, no porque todos sean pobres, sino por poner este caso en todo el extremo que pueda ser etc. Esta es una verdadera concesion, y mas fina que si hubiese dicho : *Se alega la pobreza del estudiante. No todos son pobres; pero supongamos que lo fuesen*, etc.

Epifonema.

(esto es, *exclamacion final.*)

Se llaman así *las reflexiones con que á veçes se concluye la narracion de algun hecho ó cualquier otro pasaje.* Estas reflexiones son sugeridas ó por el simple raciocinio ó por algun afecto ; y así, las primeras pertenecen en rigor á las formas de esta segunda clase, y las otras á las de la tercera ; pero aunque en realidad son distintas, reuniré aquí ambas especies, ya que tienen el mismo nombre.

De una y otra clase ocurren ejemplos á cada paso en los escritores. Virgilio tiene dos oportunísimas en el principio de la *Eneida,* una en tono patético y otra de simple reflexion. Preguntando en la invocacion porqué Juno habia perseguido tan encarnizadamente á un varon tan religioso como Enéas, exclama admirado :

Tantæ ne animis cœlestibus iræ!

Tamañas iras en celeste pecho !

Y mas abajo, recapitulando los motivos que tenia Juno para oponerse á su establecimiento en Italia, de los cuales el principal era haber sabido de los Hados que de los descendientes del héroe troyano nacerían con el tiempo los que debian arruinar á Cartago, su ciudad predilecta ; concluye con esta tranquila pero sentenciosa reflexion :

Tantæ molis erat romanam condere gentem.

¡Tan alta empresa y tan difícil era
Fundar de Roma el poderoso imperio !

Ciceron tiene una epifonema llena de fuego en la segunda *Filípica.* Despues de referir los escandalosos viajes que hizo Antonio por la Italia, siendo tribuno del pueblo, en los cuales iba delante en medio de los lictores, y en una magnífica litera una bailarina, su manceba ; seguia luego Antonio en una especie

de birlocho, despues otro carruaje con los rufianes compañeros infames de sus liviandades, y entre ellos confundida y como arrinconada la madre del tribuno; exclama Ciceron, indignado de la indecencia con que este trataba á su madre, y aludiendo á lo funesto que él habia sido ya y seria en adelante á su patria : *Oh! miseræ mulieris fœcunditatem calamitosam!* « Desgraciada muger! fecundidad funesta! » Léase el pasaje entero en el original.

Es necesario advertir, que muchas veces la reflexion sentenciosa con que termina un pasaje, está propuesta como una razon ó prueba de lo que se ha dicho; y entónces es mas fina, porque se descubre ménos el artificio retórico. Tal es esta de Lope (*Circe*, canto 1). Refiriendo cómo Circe iba á tocar á Ulíses con su vara para que correspondiese á su amor; cómo él tiró de su espada, y cómo ella entónces recurrió al ruego y á las lágrimas, y él calmó su enojo; concluye así el pasaje :

> De sus ruegos al fin vencido tarde
> Paró el rigor; *que nunca fué sangriento*
> *El hombre de sutil entendimiento.*

La reflexion es verdadera y oportuna, y pudo ponerla en forma de sentencia, diciendo : *paró el rigor. Oh! nunca fué sangriento*, etc. Pero hizo mejor en enunciarla como simple causal de lo que acababa de referir. No es tan feliz, aunque propuesta del mismo modo, otra que tiene poco ántes. Hablando de que los soldados de Ulíses rompieron, creyendo que contenia grandes riquezas, un cuero en que Eolo le habia dado encerrados los vientos, dice :

> Rompen la piel, y por el aire vago
> Salen los vientos; porque *coge vientos*
> *Quien siembra codiciosos pensamientos.*

Esta es una moralidad necia y de mal gusto, como fundada en el equívoco que resulta de tomar la palabra *vientos* en el sentido literal y en el figurado. Todavía es peor, mas fria y mas ridícula esta de Balbuena (libro 1 del *Bernardo*). Describiendo el palacio y los jardines de Morgana, y habiendo dicho que ya llegó á ellos Alcina; interrumpe la narracion de su viaje, anuncia que va á hablar de otra cosa, y añade :

> El triste y ronco son de las cadenas
> De un conde por envidia aprisionado,
> Aunque al rey sordas, porque son ajenas,
> Ya mi música y voz han destemplado:

Y sus canas, de honor y llanto llenas,
Piden que deje el *cuento comenzado,*
Por ver de sus delitos el proceso:
Que es obra santa consolar á un preso.

Puede darse mayor insulsez? ¿Con que hablar de la prision del conde de Saldaña, ochocientos años despues que sucedió, es ir á consolar á un preso?

Expolicion, conmoracion ó amplificacion.

La hay siempre que *extendemos un pensamiento presentándole bajo diferentes aspectos, ya variando la expresion, ya individualizando las ideas parciales de que consta, ya acumulando otros varios que, aunque no materialmente idénticos, vienen á decir lo mismo.* Introducida con oportunidad y bien manejada, es grandiosa; pero si no se emplea con tino y discernimiento, degenera en lo que los griegos llamaban *tautología* y *perisologia*, dos defectos capitales cuya diferencia se entenderá mejor con los ejemplos que con prolijas explicaciones.

De la amplificacion, que consiste en repetir un mismo pensamiento variando la expresion, tenemos un bellísimo ejemplo en Homero (*Ilíada*, libro I, verso 286). Para cortar la disputa entre Agamenon y Aquíles y sosegar sus ánimos irritados, habia propuesto Néstor que aquel no quitase á este su cautiva, y este no se obstinase en rivalizar con el primero : á lo cual le responde Agamenon :

Anciano! en todo la verdad dijiste;
Pero Aquíles pretende *sobre todos*
Los otros ser, á todos dominarlos,
Sobre todos mandar, y *como gefe*
Dictar leyes á todos; y su orgullo
Inflexible será.

Esta repeticion de una misma idea, presentándola bajo cuatro aspectos diferentes de *superioridad, dominacion, mando* y *supremo generalato,* seria inútil, si fuese otra la situacion del que habla; pero en el paraje en que está, es, atendidas todas las circunstancias, el lenguaje mismo de la naturaleza. Un hombre vivamente herido de una idea insiste en ella, no se cansa de repetirla; y no pareciéndole bastante enérgica la primera expresion, busca otras nuevas para enunciarla con mas fuerza, sobre todo si es la única razon que puede alegar en su defensa. Esta es puntualmente la situacion de Agamenon. Lo

que mas le habia irritado, lo que mas vivamente habia herido su amor propio, era que Aquíles no respetase su autoridad suprema, y quisiese competir con él, como si fuese su igual en el ejército; y ademas esta falta de subordinacion, si así puede llamarse, es el único pretexto especioso que tiene, para justificar el insulto que habia hecho á aquel héroe. Por eso pues insiste en ella y varía la expresion de cuatro modos diferentes, para apartar de sí la odiosidad y hacer que recaiga sobre Aquíles. Fuera de una situacion semejante, la *repeticion de un mismo pensamiento en otros términos* es el defecto designado con el indicado nombre de *tautología*, palabra que significa literalmente *decir lo mismo*. Tal es esta de Lope en el libro XII de la *Jerusalen*, cuando para indicar que el sitio de Ptolomaida habia durado tres años, repite este pensamiento con diez ó doce perífrasis diferentes diciendo

Tres veces vieron flores las campañas;
Tres veces vió la tierra las espigas,
Y el trillo quebrantó las rubias cañas:
Tres veces reposó de sus fatigas
El labrador, y vieron las montañas
De nieve coronadas sus cabezas
Con *cintas de cristal rotas á piezas.*

Tres veces engendró granizo el austro,
El zéfiro claveles y alelíes;
Quiso exceder la mar su antiguo claustro,
Y *durmieron* las naves *alfonsíes;*
Vió la luna el horóscopo del *plaustro*
Treinta y seis veces nueva, y de rubíes
Cubrió otras tantas su menguante cara;
Fénix que *muere* y *nace*, y *nunca pára.*

El que primero vió el laurel; tres veces
Resplandeció en el Frigio vellocino;
Y en las *frias* escamas de los peces
Hizo su *ardiente* universal camino.

Este fastidioso repetir una misma idea con tantas expresiones diferentes, en nada se parece á la sencilla y brevísima variacion de Homero, ni puede excusarse con la situacion agitada del personaje, porque aquí es el poeta el que habla tranquilamente. Esta afectacion de manifestar que se sabe decir una misma cosa de muchas y distintas maneras, es cabalmente lo que Boileau llama con gracia *estéril abundancia*. Las frases notadas con bastardilla en el pasaje de Lope son ademas defectuosas bajo otros respetos.

Sin repetir materialmente un mismo pensamiento puede el escritor ilustrar alguno que le parezca interesante y extenderle ó amplificarle, desmenuzándole, por decirlo así, en muchas partes, ó acumulando otros que aunque convengan en la idea principal, contengan accesorias distintas: y esto, si se hace con maestría, es de maravilloso efecto en las composiciones oratorias. Ciceron es el mejor modelo en esta parte, y de él se pudieran citar muchos y bellísimos ejemplos; pero para que se vea en qué consiste esta amplificacion de un mismo pensamiento, basta aquel pasaje de la oracion *pro Milone*, en el cual deseando en suma decir á Pompeyo, que si por temer á Milon, hacia los preparativos militares que se advertian, debia de ser el tal Milon un enemigo muy terrible pues tantas precauciones se tomaban contra él; extiende así el pensamiento, « Si son contra Milon los preparativos que se advierten. » *Si Milonem times; si hunc de tuá vitá nefarie, aut nunc cogitare, aut molitum aliquando aliquid putas; si Italiæ delectus, si hæc arma, si capitolinæ cohortes, si escubiæ, si vigiliæ, si delecta juventus, quæ tuum corpus domumque custodit, contra Milonis impetum armata est, atque illa omnia in hunc unum instituta, parata, intenta sunt*, etc. « Si temes á Milon, si piensas que este ó medita ahora, ó ha « maquinado alguna vez, un atentado contra tu vida; si las « levas que se hacen en toda Italia, si estas tropas que rodean « el foro, si las cohortes apostadas en el monte capitolino, si « los numerosos cuerpos de guardia repartidos por la ciudad, « si las patrullas que rondan toda la noche, si el lucido cuer- « po de escogidos jóvenes que defiende tu casa y tu persona; « si este, digo, ha sido armado para contener el ímpetu de Mi- « lon, y si aquellas otras precauciones que se han tomado se « dirigen contra este solo, etc. » Cualquiera que sepa en qué circunstancias fué pronunciada esta oracion, el formidable aparato militar con que Pompeyo se presentó en el foro para presenciar la vista de esta causa famosa, las extraordinarias precauciones que habia tomado con ocasion de la muerte de Clodio, y las sospechas que habia dejado traslucir de que Milon intentaba algo contra su persona; conocerá cuán oportuno y aun necesario era insistir sobre todos estos preparativos, y amplificar el pensamiento, *si son contra Milon*, recapitulándolos tan detenida y circunstanciadamente.

Mas fuera de este y otros casos semejantes, insistir mucho sobre un mismo pensamiento, extenderle con prolijos porme-

nores, y sobre todo acumular muchos que, aunque variados con nuevas ideas accesorias, vienen á decir en sustancia lo mismo que los primeros; degenera ya en el otro defecto llamado *perisología*, esto es, *nimia verbosidad*. Quevedo, por ejemplo, en la silva *Al sueño* ya citada con otro motivo, cae visiblemente en esta falta. Toda la composicion bien analizada no contiene mas que estos dos pensamientos, *sueño, yo no puedo dormir : ven á darme algun descanso;* pero fastidiosamente amplificados. Dice así :

¿Con qué culpa tan grave,
Sueño blando y suave,
Pude en largo destierro merecerte,
Que se aparte de mí tu olvido manso?
Pues no te busco yo por ser descanso,
Sino por muda imágen de la muerte.
Cuidados veladores
Hacen inobedientes mis dos ojos
A la ley de las horas,
No han podido vencer á mis dolores
Las noches ni dar paz á mis enojos.
Madrugan mas en mí que en las auroras
Lágrimas á este llano;
Que amanece á mi mal siempre temprano,
Y tanto, que persuade la tristeza
A mis dos ojos que nacieron ántes
Para llorar que para verte, ó sueño.
De sosiego los tienes ignorantes,
De tal manera que al morir el dia
Con luz enferma, ví que permitia
El sol que le mirasen en poniente.

Hasta aquí el primer pensamiento, *no duermo ó no descanso*, desleido como se ve en veinte y tres versos, y presentado bajo muchos aspectos que, aunque variados en lo accesorio, convienen en el fondo ; como *el manso olvido del sueño se apoderó de mí, los cuidados hacen inobedientes mis ojos á la ley de las horas, las noches no pueden vencer mis dolores ni dar paz á mis enojos, ántes que amanezca estóy ya llorando, mi tristeza persuade á mis ojos que ántes nacieron para llorar que para ver el sueño, mis ojos están ignorantes de sosiego*, etc. Despues de la segunda estancia, en la cual y parte de la tercera está la ya citada descripcion de la noche, sigue el segundo pensamiento, extendido tambien con toda esta profusion :

Dáme, cortés mancebo, algun reposo,
No seas digno del nombre de avariento.

. . . .
Débate alguna pausa mi tormento.
. . . .
Mira que es gran rigor; dáme siquiera
Lo que de ti desprecia tanto avaro,
. . . .
Lo que habia de dormir en blando lecho
Y consagra el amante á su señora.
Dáme lo que desprecia de tí ahora
Por robar el ladron, lo que desecha
El que envidiosos zelos tuvo y llora.
Quede en parte mi queja satisfecha,
Tócame con el cuento de tu vara:
Oigan siquiera el ruido de tus plumas
Mis desventuras sumas;
Que yo no quiero verte cara á cara,
Ni que hagas mas caso
De mí que hasta pasar por mí de paso,
O que á tu sombra negra por lo ménos
. . . .
Se le haga camino
Por estos ojos de sosiego ajenos.
Quítame, blando sueño, este desvelo,
O de él alguna parte, *etc.*

Hé aquí una pura y purísima perisología, esto es, *una inútil y prolija variacion de un mismo pensamiento*, la cual, aun cuando no tuviese otros defectos, ya en las ideas ya en las expresiones, haria que el lector mas desvelado se quedase dormido, ó á lo ménos bostezase, viendo tanto machacar sobre una misma cosa. Esto no es escribir con cuidado, es tirar sobre el papel todo lo que se sabe, ó se puede decir sobre una materia; lo contrario precisamente de lo que hacen los buenos escritores. Estos saben contenerse dentro de los justos límites, y no decir nunca ni mucho ni poco, sino lo que basta para el fin que se proponen; y este es uno de los principales secretos del arte, fruto mas bien del talento que de las reglas. Porque, como estas no pueden descender á casos particulares, no hay ninguna que diga hasta dónde se puede extender cada pensamiento; esto queda al juicio y buen gusto del escritor. Lo único que se puede decir en general es que no merecerá el título de clásico el que no acierte á quedarse siempre en el punto preciso, mas allá del cual se peca ya por exceso. Por eso decia con tanta razon Boileau, que

Quien no sabe callar, ni escribir sabe.

Es decir, que el que no acierta á omitir, entre lo mucho que siempre se ocurre, cuando uno escribe sobre materias que

tiene bien estudiadas, lo que no es absolutamente necesario en aquel pasaje, es un declamador, no un escritor juicioso.

Gradacion ó climax.

Consiste en *presentar una serie de ideas en una progresion tan constante de mas á ménos ó de ménos á mas, que cada una de ellas diga siempre algo mas ó algo ménos que la precedente, segun sea la gradacion.*

Ciceron suministra un buen ejemplo de ambas en esta sola cláusula de la primera *Catilinaria. Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego, non modo non audiam, sed etiam non videam, planeque sentiam.* « Nada tratas, nada « maquinas, nada piensas, que yo no sepa, no vea, no adivi- « ne. » Aquí hay, como se ve, dos gradaciones. La primera de mas á menos, porque en un conspirador es mas concertar abiertamente el plan con sus compañeros, que tantear sus ánimos en secreto, y esto es ya mas que pensar él simplemente lo que ha de hacer. La segunda de ménos á mas; porque, tratándose de la habilidad de un magistrado para descubrir una conspiracion, es menor mérito saber por sus espías lo que han tratado los conjurados en una junta, que seguir y observar él mismo los pasos del gefe, y esto al fin es ménos difícil que adivinar sus pensamientos. Toda esta fuerza y énfasis tienen aquí las enérgicas y precisas expresiones latinas, *agis, moliris, cogitas; audiam, videam, sentiam;* y este solo pasaje (sea dicho de paso) probaria, cuando no hubiese otras razones, que el que no lee los clásicos en su original, puede hacer cuenta de que no los conoce, aunque haya leido veinte traducciones, porque no siempre es posible expresar la fuerza que tiene cada palabra en el paraje determinado en que se halla. Esta y otras gradaciones semejantes, que consisten en la respectiva correspondencia de las ideas con las circunstancias del asunto, son mas finas que aquellas que en cierto modo se anuncian á sí mismas, tanto por la significacion material de las palabras, como por el órden progresivo en que están colocadas; por ejemplo, la tan sabida del mismo Ciceron en la oracion v. *contra Verres : Facinus est vincire civem romanum, scelus verberare, prope parricidium necare. Quid dicam, in crucem tollere?* « Poner preso á un ciudadano romano, es un « atentado; condenarle á la pena de azotes, un crimen; sen- « tenciarle á muerte, casi un parricidio: ¿qué será pues, man- « dar que le crucifiquen? »

De estas tan pomposas y oratorias gradaciones es menester decir lo mismo que de las muy extendidas y simétricas antítesis, á saber, que el escritor *no se afane por buscarlas, ni las emplee sino cuando parezca que las está pidiendo la naturaleza misma del pensamiento*: sobre lo cual no pueden darse reglas particulares, porque su oportunidad depende de circunstancias locales, por decirlo así.

Tambien debe advertirse que no se ha de confundir la gradacion en los pensamientos con la *concatenacion* de las frases, de que se hablará en otro lugar, y que algunos llaman tambien, aunque impropiamente, *gradacion* ó *clímax*. Siempre que hay concatenacion en las palabras, hay tambien gradacion en las ideas, pero no al contrario. Cuando se sepa qué es concatenacion, se verá que no la hay en las gradaciones que acabo de citar.

Paradoja.

Consiste en *ofrecer reunidas en un mismo objeto cualidades que á primera vista parecen inconciliables ó contradictorias.* Tal es, por ejemplo, la citada expresion de Boileau, *estéril abundancia*. Tal es tambien, y oportuna, esta de Fr. Luis de Leon, oda VII :

¿Qué vale el no tocado
Tesoro, si corrompe el dulce sueño,
Si estrecha el nudo dado,
Si mas enturbia el ceño,
Y deja en la *riqueza pobre* al dueño?

que Arguijo repitió, en el soneto *A la avaricia*, diciendo, despues de pintar el suplicio de Tántalo,

¿Cómo de muchos Tántalos no miras
Ejemplo igual? Y si codicias uno,
Mira al avaro *en sus riquezas pobre*.

Bartolomé Argensola, en aquella bonita epístola que empieza, *Yo quiero, mi Fernando, obedecerte,* tiene tambien una bellísima paradoja. Hablando del estilo sencillo, natural y fácil, dice :

Este que llama el vulgo estilo llano
Encubre tantas fuerzas; que quien osa
Tal vez acometerle, suda en vano.

Y su *facilidad dificultosa*
Tambien convida, y desanima luego,
En los dos corifeos de la prosa (1).

Siendo muy fácil que esta manera de presentar los pensamientos degenere en conceptillos epigramáticos y en juegos de palabras, es necesario prevenir que el uso de esta forma sea raro, y que cuando parezca algo estudiada, se añada una expresion clara y sencilla del mismo pensamiento. Así lo hizo Ciceron en aquel pasaje del tratado *de amicitiâ*, en que, para probar cuánto vale tener buenos amigos, dice que los que llegan á alcanzar esta dicha, « aunque se ausenten, están presen« tes, aunque sean pobres, abundan en riquezas, aunque sean « desvalidos, tienen mucho poder; y lo que es mas, aun des« pues de muertos, viven. » *Absentes adsunt*, *egentes abundant*, *imbecilles valent*, *et*, *quod difficilius dictu est*, *mortui vivunt*. Como estas contradictorias pudieran parecer un juguete de voces, y los pensamientos falsos, cuida de explicar el sentido figurado en que toma las palabras, añadiendo : « tanto es lo que sus amigos los honran, tanto lo que de ellos « se acuerdan, tanto lo que sienten su pérdida. » *Tantus eos honos*, *memoria desiderium prosequitur amicorum*. Aun con estas precauciones y salvaguardias, las paradojas de esta clase tienen siempre algo de *concepto*, y lo mejor es no emplearlas.

Semejanza ó símil

(llamada tambien *comparacion*).

Consiste en *expresar formalmente que dos objetos son semejantes entre sí*. Los ejemplos ocurren con frecuencia. Pero como en el uso de los símiles es fácil caer en algunos defectos, y efectivamente han caido en ellos aun escritores de primer órden, es necesario dar algunas reglas para evitarlos, observando primero que los símiles son de dos clases.

1.ª Los que sirven para probar algun hecho por su semejanza, ó mas bien, su analogía con otro. Así Ciceron, en la oracion *Post reditum, ad quirites*, queriendo probar, que despues que habia vuelto de su destierro, le eran mas gratas todas las cosas de que ántes disfrutaba, sin conocer lo que valian, como la compañía de sus amigos, el lujo y la magnificen-

1. Demóstenes y Ciceron. *Nota del autor.*

cia de Roma, las hermosas vistas de Italia, etc.; se vale de esta feliz comparacion: « Así como la salud causa mas pla« cer al que acaba de salir de una grave enfermedad, que al « que nunca estuvo enfermo; del mismo modo todas estas co« sas deleitan mas, cuando uno ha carecido de ellas por algun « tiempo, que cuando las disfruta sin interrupcion »: *sicut bona valetudo jucundior est eis, qui è gravi morbo recreati sunt, quam iis, qui nunquam ægro corpore fuerunt; ita hæc omnia desiderata magis, quam assidue percepta delectant.*

Tambien Fr. Luis de Leon, para probar que la inocencia suele triunfar de la calumnia, emplea oportunamente estos símiles.

Si ya la niebla fria
Que al rayo que amanece, odiosa ofende,
Y contra el claro dia
Las alas escurísimas extiende;
No alcanza lo que emprende
Al fin y desparece,
Y el sol puro en el cielo resplandece:

Por mas que se conjuren
El odio, y el poder, y el falso engaño;
Y ciegos de ira apuren
Lo propio, y lo diverso, ajeno, extraño;
Jamas le harán daño;
Antes cual fino oro
Recobra del crisol nuevo *tesoro*.

Lástima que el consonante no le permitiese decir, *nuevo lustre* ó *brillo*, que era la expresion precisa y exacta: la de *tesoro* no lo es.

2.ª Los que se traen para hacer sensible una idea abstracta, ó para ilustrar y hermosear algun objeto. Tales son estos dos bellísimos de Rioja en la epístola moral ya citada.

¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia
Dó apénas nace el sol, cuando se pone
En las tinieblas de la noche fria?

¿Qué es mas que el heno, á la mañana verde,
Seco á la tarde?

Este último me recuerda otros dos de Jorge Manrique, y no quiero omitirlos, porque son singularmente felices y delicados. Dice así:

¿Qué se hizo el rey Don Juan?
Los Infantes de Aragon

¿Qué se hicieron?
Qué fué de tanto galan?
¿Qué fué de tanta invencion
Como trujeron?
Las justas y los torneos,
Paramentos, bordaduras
Y cimeras
¿Fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino *verduras*
De las eras?
Las dádivas desmedidas,
Los edificios reales
Llenos de oro,
Las vajillas tan febridas,
Los Enriques y reales
Del tesoro;
Los jaeces y caballos
De su gente, y atavíos
Tan sobrados;
¿Dónde iremos á buscallos?
¿Qué fueron sino *rocíos*
De los prados?

Qué fino y delicado es comparar lo deleznable de las grandezas humanas á la verdura de las eras que tan en breve se marchita; y al rocío de los prados que se deshace á los primeros rayos del sol! Estos son dos símiles con que pudieran honrarse Homero y Virgilio, ó el tierno Anacreonte. Ah! Si todos nuestros poetas hubieran continuado escribiendo con esta amable naturalidad, nuestro Parnaso seria el primero entre todos los modernos. ¡Y esta composicion se escribió quizá antes del descubrimiento de la imprenta, y de todos modos hace mas de 350 años! ¡Y si se exceptúa alguna que otra palabra anticuada hoy, como la de *febrida*, parece que se escribió ayer! ¡Porqué fatalidad los italianos, ya que nos dieron su hermosa versificacion, nos comunicaron tambien el mal gusto de las sutilezas y conceptos! ¡Y porqué nuestros buenos ingenios se emplearon casi exclusivamente, á imitacion suya, en cantar eternos, insípidos y sofísticos amoríos! Pero volvamos á los símiles.

De los primeros, es decir, de los que se traen para probar algun hecho por analogía, se volverá á hablar, cuando en el artículo de la elocucion pública se trate de las varias clases de pruebas que emplean los oradores. Solo pues resta indicar las reglas relativas á los puramente ilustrativos. Estas recaen: 1.° sobre la situacion en que deben emplearse, y 2.° sobre la naturaleza de los objetos de que deben tomarse.

En cuanto á lo primero bastará decir por punto general, que *los símiles formales y expresos no se introduzcan en pasajes patéticos, porque esta forma es propia del lenguaje tranquilo de la reflexion, no de la agitacion de las pasiones*. Esta regla es muy capital. Para expresar vivamente los afectos se pueden emplear algunas metáforas, sin embargo de que estas, como luego veremos, son comparaciones implícitas; pero nunca símiles formales circunstanciados y extendidos. Estos vienen bien en boca del escritor; nunca, ó rarísima vez, en la de los personajes. Blair ha censurado con razon á algunos poetas dramáticos ingleses, que pusieron en boca de los interlocutores en situaciones de mucha agitacion largas y estudiadas comparaciones. ¿Qué diria pues de los nuestros que en sus comedias *famosas* rara vez acertaron á dar á los suyos el verdadero lenguaje de las pasiones? Infinitos ejemplos pudieran citarse; pero los omitiré, porque todavía habrá que tocar este punto en otro lugar.

En cuanto á lo segundo pueden bastar las siguientes reglas: 1.ª *Los símiles no se deben tomar de objetos que tengan una semejanza demasiado cercana y obvia con el otro al cual los comparamos*. Cuando para hacer sentir la conformidad de dos objetos, se buscan tan semejantes que todos vean que no pueden ménos de serlo, el escritor muestra, como dice Blair, que tenia poco ingenio. *Así, cuando Milton*, continúa el mismo crítico, *compara el árbol del Paraíso con el árbol de Pomona, ó á Eva con una Driada ó ninfa del bosque, apénas recibimos placer; porque cualquiera ve que un árbol por precision se ha de parecer á otro árbol, y una muger hermosa á otra que tambien lo sea*. Pero aun esto no es tan malo como comparar el color de un ahogado en el agua con el de otro, ahogado tambien, aunque por distinta causa, como lo hace nuestro Lope (la *Jerusalen*, lib. III) en el pasaje ya citado, en que cuenta la muerte del apóstata D. Remon; porque, muriendo ambos de sofocacion, cualquiera adivinaria sin que el poeta se lo dijese, que quedarian con el rostro amoratado. Dice así:

No de otra suerte que en el hondo Tajo
El que se ahoga, al compañero asido
Que procura escaparse y con trabajo,
Se enreda mas hasta quedar vencido;
Los dos se turban, y viniendo abajo
Pierden en las arenas el sentido;

Hasta que envuelta en agua tragan juntos
La muerte, y quedan sin *color* difuntos.

Así quedó Remon tan negro y feo, etc.

Las ediciones dicen *dolor;* pero es claro que Lope escribió *color*, porque si no, ni habria comparacion, ni vendria al caso lo de *tan negro y feo*, ni la circunstancia de que los ahogados en agua mueren sin dolor podria convenir á la muerte del apóstata, el cual espiró entre las mayores ansias y congojas, segun refiere Lope.

2.ª Tampoco deben fundarse en semejanzas demasiado *remotas*. La razon es clara. La semejanza entre los objetos comparados, ha de ser, sino tan obvia que no nos cause placer ninguno el descubrirla, á lo ménos tan sensible que tampoco tengamos que atormentarnos para comprenderla. Una buena comparacion ha de tener siempre algo de ingeniosa, y ha de presentar cierta relacion y analogía entre dos objetos que al parecer no tienen entre sí ningun punto de contacto; pero, como ya se dijo en otra parte, estos pensamientos ingeniosos no lo han de ser tanto que degeneren en sutilezas. Una comparacion no es un enigma. ¿Quién podrá pues aprobar, entre muchas que pudieran citarse de nuestros poetas, las siguientes de Balbuena? Orimandro, rey de Persia, está explicando su amor á la famosa Angélica, y entre otras frialdades, muy impropias en boca de un amante apasionado, cuyo lenguaje debiera ser todo de fuego, amplifica pomposamente dos comparaciones, en las cuales, ademas de ser ajenas de la situacion, es imposible ver la semejanza que hay entre los objetos de donde las toma, y el otro á que las aplica. Son estas:

No con mayor lealtad el cristal puro,
Ni sosegada fuente en valle ameno,
Detras mostró del trasparente muro
A los ojos su limpio y casto seno;
Ni, en torreado alcázar, *mas seguro*
Príncipe fué de sobresalto ajeno;
Que en mi pecho se vió, y está en mis ojos,
Gozando un casto amor dobles despojos.

(*Bernardo*, lib. IV.)

¿Qué semejanza puede tener un amor casto que se vió en un pecho, y está en unos ojos gozando despojos dobles, con las imágenes de los objetos reflejadas por el cristal ó por el agua, y mucho ménos con un príncipe que vive seguro y ajeno de temor en un alcázar torreado? Si á lo ménos el amor de Oriman-

dro hubiese sido correspondido; si él hubiera estado muy seguro del de Angélica; si no hubiese temido ni olvido ni desdenes; podria, aunque con alguna violencia, ser comparado al príncipe que dentro de su fuerte alcázar está seguro de todo insulto. Pero si precisamente Angélica no le queria; si él no tenia ni aun esperanza de ablandar su dureza; ¿qué puede haber de comun entre este estado y la tranquila seguridad del príncipe encerrado en su torre? Se deja entrever que Balbuena quiso decir que la imágen de Angélica estaba tan fielmente retratada en su imaginacion, como las de los objetos lo están en el cristal ó en el agua, y tan profundamente grabada que nada podria borrarla. Mas cuando al hacer la comparacion del agua y del espejo, que bien expresada podria ser exacta, dice que el cristal y la fuente *muestran detras de un muro trasparente su limpio y casto seno;* y cuando para dar á entender, á lo que parece, que la impresion que hizo en su corazon la vista de Angélica, no se borrará jamas, dice que *un casto amor se ve gozando en su ánimo dobles despojos, y está en sus ojos, así como un príncipe está seguro y ajeno de temor en su alcázar.* ¿Quién podrá descifrar este mas que alambicado y enigmático concepto? De qué despojos gozaba? ó ¿cómo podia estar seguro y ajeno de temor un amante que, despues de decir á su amada con veinte comparaciones que luego copiaré, que teme su ira y que sin embargo la sirve fiel, pero que ella le aborrece; concluye así sus lindos requiebros?

Entre estas *muertes vivo*, y de esta suerte
Tu aspereza me está martirizando :
Mi esperanza en los brazos de la muerte
Ya *entrevive, y no vive agonizando,*
Muriendo por los gustos de quererte, etc.

3.ª *No deben ser demasiado comunes y trilladas.* A ella faltan ordinariamente los poetas medianos y los ingenios estériles. No pudiendo hallar nuevas semejanzas entre los objetos, y formar símiles no empleados todavía, se limitan á copiar servilmente los que encuentran en Homero, Virgilio y otros poetas de primer órden : símiles en su orígen felicísimos, pero tan sabidos ya, que un lector medianamente versado en la lectura de los clásicos conoce desde la primera palabra, de dónde están tomados y á qué se reducen. Y aun si los copiasen con fidelidad y los aplicasen bien, tendrian el mérito de la buena eleccion; pero de ordinario, al apoderarse de ellos como por juro de heredad, los echan á perder, los recargan de inútiles

accesorias, y los aplican á objetos á los cuales, ó no convienen absolutamente, ó solo les convienen traidos por los cabellos. Por ejemplo, bien conocido es aquel hermoso símil de Virgilio, en que para pintar la actividad con que se trabajaba en edificar á Cartago, cuando llegó Enéas, compara la multitud de obreros empleados en levantar aquellos suntuosos edificios y el bullicio y ruido que se oia por todas partes, al trabajo de las abejas en la primavera cuando sacan los enjambres y labran sus panales. Por lo mismo no le copiaré; pero sí la débil y mezquina copia hecha por nuestro Cristóbal de Mesa en su poema de *las Navas de Tolosa*. Hablando en el canto III de los preparativos de defensa que hicieron los moros en el castillo de Calatrava, cuando los cristianos se acercaban para sitiarle, objeto ya mucho ménos grandioso que la fundacion de una nueva y gran ciudad, dice:

Corren á su labor, de la manera
Que suelen las abejas *con cuidado*,
En la nueva dorada primavera,
Varias flores coger por bosque y prado;
Que esta, y aquella, y la otra va lijera
De la miel al *oculto oficio amado*,
Por vencer la que mas solícita obra:
Hierve el trato, ellas bullen, y anda la obra.

Tómese cualquiera el trabajo de cotejar este símil con el original latino, y verá cuánto mejor hubiera sido no copiarle, que estropearle tan lastimosamente.

4.ª *El objeto, de donde se tome el símil nunca debe ser desconocido, ó tal què pocos puedan observar su exactitud.* No debe confundirse esta regla con la segunda. Un objeto puede ser muy familiar y conocido, y sin embargo la semejanza que se quiere hallar entre él y el otro que se le compara, puede, ó no existir absolutamente, ó ser muy débil y casi imperceptible. Contra las comparaciones fundadas en tan lijeras semejanzas, aun entre objetos muy comunes, se estableció la regla segunda; la presente manda evitar toda comparacion de un objeto con otro que debamos suponer desconocido de los lectores ú oyentes. Tales son las operaciones manuales y las herramientas de los oficios, los objetos de ciencias y artes, y en general todas las cosas de que solo puede juzgar cierta clase de personas. Semejantes símiles son siempre oscuros, aun cuando la semejanza que haya entre los objetos comparados sea en sí misma muy grande; porque siendo desconocido uno

de aquellos, no puede esta ser sentida ni apreciada. ¡Cuántas de este género se hallan en varios de nuestros poetas, que por ostentar erudicion, andan siempre á caza de *epiciclos*, *centros*, *orbes*, *esferas* y otros objetos astronómicos! No citaré ninguna ahora, porque, habiendo de volver á tratar extensamente este punto, cuando hable de la metáfora, cuyas reglas en cuanto á esto son las mismas que las de las comparaciones, los ejemplos que allí se citen, podrán servir para estas. Solo añadiré con Blair, que los poetas modernos pecan en esta parte, cuando, por copiar á los antiguos, repiten sin discernimiento sus símiles tomados de leones, tigres, serpientes y otros animales, bastante comunes entónces, para que todo lector pudiese conocer fácilmente, en qué se parecian al objeto con el cual los comparaban. Hoy dia no es lo mismo, porque los lectores, que suelen no haber visto vivas semejantes alimañas, no tienen idea de sus propiedades, su modo de combatir, etc.

5.ª *En las composiciones sérias y majestuosas los símiles jamas se han de tomar de objetos bajos ó ignobles;* pero es de notar que, como la bajeza ó dignidad de los objetos depende en mucha parte de los usos y costumbres dominantes en cada siglo, varios símiles de Homero y de Virgilio, que ahora nos parecen bajos, fueron muy nobles en la sencilla antigüedad. Sin embargo, no negaré que los dos padres de la epopeya hubieran hecho mejor en no comparar, el primero á Ulíses con una *morcilla*, y el segundo á la reina Amata con una *peonza*.

6.ª *Aun siendo los símiles claros, oportunos y bien escogidos, no se prodiguen con demasía, ni aun en verso; y sobre todo, jamas se acumulen muchos para ilustrar un mismo objeto.* Uno bueno basta. Como en este punto yerran tambien con frecuencia varios de nuestros poetas, daré un ejemplo señaladísimo de estas malamente amontonadas comparaciones de un solo objeto con muchos, y son las ya indicadas de Balbuena. Sigue Orimandro enamorando á Angélica, y dice:

Bien sabes que tu ira la he temido
Cual verdugo el cuchillo y brazo alzado,
Cual violencia de príncipe ofendido,
Cual pequeño bajel al mar airado,
Cual vulgo en nuevos bandos dividido
Cual avariento golpe *desusado*,
Cual tirano cruel gente alterada,
Cual sagaz capitan gente emboscada.

Y que entre estos temores te he servido
Cual siervo al interes aficionado,
Cual *pretensor* en corte entretenido,
Cual á *juez dudoso* hombre culpado,
Cual paje *nuevamente recibido*,
Cual por conjuro espíritu apremiado;
Y por comparacion mas ajustada,
Cual nuevo amante á dama disgustada.

Y tú por esto me has aborrecido,
Cual á cruel enemigo declarado,
Cual labrador á un avariento ejido,
Cual noble pecho á un corazon *hinchado*,
Cual á competidor favorecido,
Cual ánimo ambicioso hombre privado,
Cual *prolija visita* alma enfadada,
Y á libres ojos dama recatada.

Esto es lo que se llama abusar de la paciencia del lector, burlarse de él, insultarle. Dejemos aparte la bajeza de algunos de estos símiles, como el del *paje* nuevamente recibido, y la prolija *visita*, y concluyamos ya este punto, previniendo que dos objetos pueden muy bien compararse, aunque no sean semejantes en sí mismos; bastará que lo sean sus efectos. De este género es la semejanza en que se funda aquel símil tan delicado de Osian, citado y justamente alabado por Blair : *La música de Carril era como la memoria de las alegrías pasadas, agradable y triste al alma.* Ya se ve que la música patética y la memoria de las alegrías pasadas no son objetos semejantes en sí mismos, pero lo son sus efectos, porque ambas dejan en el ánimo cierta impresion mezclada de tristeza y de placer.

Sentencia.

Así se llama cualquiera *reflexion profunda y luminosa, cuya verdad se funda en el raciocinio ó en la experiencia.* Si es puramente especulativa, se llama *principio;* si se dirije á la práctica toma el nombre de *máxima;* si el dicho sentencioso no es del mismo que habla, sino tomado de algun otro, se dice *apotegma ;* si es vulgar, *adagio* ó *proverbio*..

No es necesario citar ejemplos. De dichos sentenciosos, ya puramente especulativos, ya encaminados á la práctica, pueden serlo los aforismos morales citados en las Epifonemas, y varios otros que de tiempo en tiempo ofrecen los buenos poetas, como aquel de Virgilio :

Quid non mortalia pectora cogis,
Auri sacra fames?

¿A qué no obligas los mortales pechos,
Maldita sed del oro?

De dichos y respuestas célebres, por lo profundo del pensamiento, hay un gran número en el tratado de Plutarco intitulado *Apotegmas de los lacedemonios*, y en otros libros de esta clase. De adagios ó proverbios vulgares tenemos tambien nosotros varias colecciones, y todo el *Quijote* es un rico almacen, donde se encuentran innumerables de todas clases. Lo único que hay que prevenir en este punto es que *las sentencias morales no se derramen con profusion en las composiciones poéticas, y aun en las de prosa; y que los adagios propiamente tales se eviten en composiciones sérias y de tono elevado, porque son jocosos, ó á lo ménos del lenguaje familiar.*

Prolépsis, revocacion, reyeccion y transicion.

La *prolépsis* consiste en *prevenir ó refutar de antemano alguna objecion que pudiera hacerse contra lo que se acaba de decir.* La *revocacion*, en *anunciar que se vuelve al asunto despues de alguna digresion.* La *reyeccion* ó *remision*, en *declarar que el escritor se abstiene por entónces de tratar algun punto, pero indicando que hablará de él en otra parte.* La *transicion*, en *anunciar que se va á pasar á otro punto.* Si en ella *se indican los dos, el que se acaba y el que se empieza*, se llama transicion *perfecta:* si *solo se expresa el punto que se va á tratar*, se llama *imperfecta.*

No daré ejemplos de estas fórmulas oratorias, porque son harto conocidas, y ni aun hablaria de ellas, si no fuera necesario prevenir, 1° que *las prolépsis, reyecciones, revocaciones y transiciones formales solo vienen bien en obras didácticas y en composiciones oratorias*, porque en ellas es necesario á veces hacer remisiones á otros parajes, prevenir alguna objecion, y anunciar expresamente que se va á tratar de otro punto; pero en los otros géneros es mejor que se pase insensiblemente de un punto á otro, se vuelva de una digresion sin advertírselo al lector, y se refuten, sin decir que se hace, las réplicas que á este pueden ocurrírsele contra nuestra doctrina: 2° que *ninguna de estas fórmulas puede emplearse en composiciones poéticas sérias:* regla que no tu-

vieron presente algunos de nuestros épicos. Ercilla, en su *Araucana*, concluye siempre sus cantos anunciando que por entónces suspende la narracion, y que la continuará en el siguiente. Balbuena lo hace aun peor, porque dentro de un mismo canto corta frecuentemente el hilo, nos advierte de ello, y nos convida para oir el resto en otra parte. Uno y otro imitaron en esto al Ariosto; pero esta era precisamente la parte en que no debieron imitarle. Homero y Virgilio, en los cuales no hay una sola transicion formal, y mucho ménos revocaciones y reyecciones, eran los modelos que debieron proponerse.

CAPITULO III.

DE LAS FORMAS PROPIAS PARA EXPRESAR LAS PASIONES.

Un escritor frances (1) ha dicho con verdad, que en una riña de verduleras se pueden aprender las figuras mejor que en las escuelas de retóricos, porque en efecto, estos no han inventado las maneras de hablar á que llamamos *figuradas*; lo que han hecho, ha sido clasificarlas y ponerlas nombres, ridículos y altisonantes las mas veces. La naturaleza de las ideas que deseamos expresar y la situacion en que nos hallamos, son las que nos inspiran, no solo los pensamientos, sino las formas mismas que les convienen; el arte nos sirve para evitar los defectos, que acaso pudiéramos cometer, empleándolas intempestivamente. Así, en órden á las de esta tercera clase, si los autores de las composiciones literarias hubieran de expresar en ellas siempre sus propias pasiones, nada habria que enseñarles en cuanto á las formas que mejor cuadran á sus pensamientos, porque en este caso la naturaleza que sugiere la idea, sugiere tambien el modo mas eficaz de comunicarla. Pero como ellos están por lo general muy tranquilos cuando escriben, y solo se revisten artificialmente de los afectos que desean inspirar á sus lectores, es necesario que el arte les sumi-

1. «Dumarsais; y lo propio vino á querer decir *De Bretlev*, cuando oyendo la conversacion de unos *payos*, esclamó: «me avergüenzo, en verdad, de haber gastado «tantos años en el estudio de la elocuencia, cuando advierto en estos hombres una «cierta retórica de género mucho mas persuasivo y mas elocuente que el de todas «nuestras retóricas artificiales.»
Eso mismo notan y de eso mismo se avergüenzan igualmente todos los hombres que, como Hermosilla, saben lo que se dicen. Que los maestros tengan, pues, por necia, por escusada, la nota que Salvá puso en la página 103, porque ni en esta ni el prólogo á que nos remite, hay cosa alguna capaz de invalidar lo que va á decir nuestro autor sobre *las formas propias para expresar las pasiones.*

nistre reglas seguras, para que no equivoquen el verdadero tono de las pasiones, sustituyendo á su irresistible elocuencia la vana declamacion.

Cómo se expliquen los hombres agitados por una pasion real, lo puede observar cualquiera hasta en la conversacion ordinaria. Una persona vivamente conmovida *habla*, no solo con cuantos la rodean, sino con los ausentes, y hasta con los objetos inanimados: *amenaza*, *ruega*, *exclama*; *sustituye* á la expresion débil otra mas fuerte; *exagera*, *invierte el órden lógico de las ideas* para conservar el del interes actual; *expone con viveza y ardor* lo que desea; *supone vida, movimiento é inteligencia* en todos los seres; *interrumpe el discurso*, dejando incompleto el sentido de sus frases; *afirma con juramentos*, *tal vez imposibles*, lo que dicen sus palabras; *pregunta*, aun cuando nadie haya de responder; y si se queja de sus desgracias, parece que *se complaceria en que se agravaran, para tener motivos mas fundados de quejarse.* A estas diferentes maneras de expresar con verdad y viveza los afectos, han dado los retóricos los nombres de *apóstrofe*, *conminacion*, *deprecacion*, *exclamacion*, *correccion*, *hipérbole*, *histerología*, *optacion*, *prosopopeya*, *reticencia*, *imposible*, *interrogacion* y *permision*. Los recorreré por órden alfabético, diciendo en cada uno lo mas importante de saberse.

Apóstrofe.

Consiste en *dirigir la palabra*, *no al auditorio ó al lector, con quien respectivamente se está hablando, cuando se arenga ó escribe, sino á alguna otra cosa particular, ya sea á una persona verdadera, viva ó muerta, ausente ó presente, ya á los seres invisibles, ya á los abstractos, ya á objetos inanimados*. Nada mas comun en el lenguaje de las pasiones: los ejemplos ocurren á cada paso; y solo hay que advertir, que cuando el apóstrofe es á cosas inanimadas ó á entidades abstractas, hay ademas la personificacion, de que luego se hablará.

Conminacion.

Consiste en *amenazar á uno con castigos ó males terribles, próximos é inevitables, á fin de intimidarle*. En los agitados razonamientos que sugieren la ira, la memoria de alguna injuria, los zelos y otras grandes pasiones, son comu-

nísimas estas amenazas, aun cuando no hayan de verificarse. Así es tan oportuna y patética la conminacion que Virgilio pone en boca de Dido, enfurecida al ver que Enéas la abandonaba (*Eneida*, lib. IV. vers. 381):

I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas;
Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
Supplicia hausurum scopulis, et nomine Dido
Sæpe vocaturum. Sequar atris ignibus absens;
Et, cum frigida mors animâ seduxerit artus;
Omnibus umbra locis adero; dabis improbe pœnas.
Audiam; et hæc manes veniet mihi fama sub imos.

Vete pues, y camina en seguimiento
De esa Italia entre fieros aquilones;
Y surcando las ondas, ambicioso
Busca donde reinar. Mas.... sí, lo espero,
Si algo pueden los númenes piadosos,
En medio los escollos el castigo
Hallarás de tu bárbara perfidia,
Y á Dido muchas veces por su nombre
En vano llamarás. Abandonada,
Yo te perseguiré, de humosa tea
La mano armada; y cuando ya la fria
Muerte arrancado de los miembros haya
El ánima infelice; en todas partes
Tendrás mi sombra pavorosa al lado,
Y así, perjuro, pagarás tu crímen.
Yo lo sabré en el Orco, y esta nueva
Consolará mis manes afligidos.

Correccion.

Consiste en *corregir lo mismo que se acaba de expresar.* Este modo de hablar resulta de que, cuando estamos agitados de alguna pasion, la primera idea nos parece débil; y como que la desechamos, para sustituir otra mas fuerte. Tal es la situacion en que se debe suponer al que habla, para que esta figura no sea inoportuna, fria y aun ridícula.

Ciceron las tiene bellísimas: sirvan de ejemplo las siguientes de la primera *Catilinaria*. Está aconsejando á Catilina que renuncie á sus proyectos, pues ve que están descubiertos, que vuelva en sí, que mude de conducta, que salga de Roma y suponga, si quiere, que va desterrado, como ya lo andaba diciendo, para hacer odioso al mismo Ciceron; pero inmediatamente se corrige de este modo enérgico: *Quamquam, quid loquor? te ut ulla res frangat? tu ut unquam te corrigas? tu ut ullam fugam meditere? ut ullum tu exilium cogi-*

tes? Utinam tibi istam mentem dii immortales donarent! « Pero qué digo? á tí abatirte ningun reves? tú corregirte ja« mas? tú resolverte á huir? pensar tú en un destierro? ¡Ojalá « que los dioses inmortales te inspirasen esa idea! » Léase todo el pasaje, y se verá cuán propio es este lenguaje supuesta la situacion en que se hallaba Ciceron.

Deprecacion.

Consiste, como el nombre lo dice, en *sustituir al simple razonamiento las súplicas y los ruegos.* El mismo Ciceron tiene una bellísima, en la oracion *pro Dejotaro.* Aunque estaba seguro de que sus argumentos desvanecerian la acusacion intentada contra su cliente, sobre haber querido asesinar á Cesar, cuando este pasó por sus estados y se hospedó en su palacio; sin embargo, conociendo que lo que mas le perjudicaba, no era la calumnia que se le habia levantado, sino el resentimiento que César podia conservar de que hubiese seguido el partido de Pompeyo, trata de aplacar su enojo con esta tierna y patética súplica: *Hoc nos primum metu, Cæsar, per fidem, et constantiam, et clementiam tuam libera; ne residere in te ullam partem iracundiæ suspicemur. Per dexteram te istam oro, quam regi Dejotaro hospes hospiti porrexisti; istam, inquam, dexteram non tam in bellis, et in præliis, quam in promissis, et fide firmiorem.* « Ante « todo, oh Cesar, líbranos de este temor (te lo pido por tu inal« terable lealtad y tu clemencia), y no nos quede ni aun sos« pecha de que pueda conservar tu corazon la mas pequeña « parte del antiguo resentimiento. Te lo ruego tambien por « esa tu diestra, que como huésped alargaste á Deyotaro « cuando te hospedó en su casa; esa diestra, digo, mas firme « en cumplir lo que una vez prometiste, y en no faltar á la « palabra dada, que invencible en las guerras y combates. »

Exclamacion.

Es, por decirlo así, *el grito de las pasiones, ó la expresion viva de los afectos del corazon, como el temor, la esperanza, la alegría*, etc., y es fácil conocerla, porque comunmente va acompañada de alguna de las interjecciones, como oh! ah! ay! etc. Es inútil citar ejemplos: á cada paso se encuentran; pero no lo es prevenir á los principiantes que lo patético de un pasaje no consiste en que se le recargue de estu-

diadas exclamaciones. Si no lo es por el fondo de los pensamientos, inútil será que el autor se esfuerze á suplir la falta de fuego con muchos *ay! ay me! mísero! triste! infeliz! malhadado!* y otras vanas halaracas, con que los malos escritores quieren hacer creer, que están ardiendo en vivas llamas, cuando su corazon está helado, ó lo que dicen, es una grandísima frialdad.

Hipérbole.

Consiste en *atribuir á algun objeto cierta cualidad que en rigor le corresponde, pero no en tan alto grado como supone el que habla.* Esta es una especie de ilusion producida por las pasiones, y que solo puede pasar, cuando suponemos al interlocutor en el delirio que ellas inspiran. Así, la regla para juzgar de la oportunidad de las hipérboles es la de Quintiliano, á saber, que *aunque lo que se diga, sea inverosímil para el que lo oye, no lo sea para el que lo dice.* Por tanto, aunque son permitidas en pasajes tranquilos, como en las descripciones, es menester que, aun entónces, el objeto de que se habla, sea en sí mismo nuevo, grande, portentoso, de manera que la admiracion que excite, pueda hacer en la imaginacion el mismo efecto que una pasion muy violenta. Esta figura es grandiosa; pero necesita ser empleada con mucho cuidado, porque si no es muy natural, degenera en conocida hinchazon.

Ciceron tiene alguna que otra, que sale ya de los límites prescritos por la razon y el buen gusto. Por ejemplo, en la oracion v. *contra Verres*, dice, que *si hablara de las crueldades de este pretor, no ya delante de hombres sino de las bestias; y lo que es mas, en algun desierto delante de las rocas y las piedras; hasta estos seres mudos é inanimados se conmoverian al oirlas.* Esta es una hipérbole que, introducida con cierta precaucion, pudiera pasar en poesía; pero no en una oracion judicial, pues si en estas es permitido exagerar algo los crímenes del acusado, nunca tanto que el pensamiento resulte falso, como aquí sucede. Para que se vea cuánto cuidado es necesario tener con lo que permite ó no el género de la composicion, observemos que la misma hipérbole es buena en aquel pasaje de la oracion *pro Archiá*, en que dice que no solo las fieras, sino hasta las soledades y las peñas son sensibles á la armonía del canto: ***Saxa et solitudines voci respondent; bestiæ sæpe immanes cantu flectuntur,***

atque consistunt. Esta exageracion es aqui oportuna, 1.º porque haciendo el elogio de la poesía, es muy natural tomar su lenguaje, y 2.º porque es una alusion á lo que la fábula cuenta de Orfeo y de Amfion, á saber, que con su lira hacia este andar las piedras, y amansaba aquel las fieras: hechos fabulosos que en poesía se suponen verdaderos.

Sin embargo, aun en poesía tienen las hipérboles ciertos límites que no es permitido traspasar; pero que algunos poetas, llevados de su ardiente imaginacion, traspasan con frecuencia. Así Ulloa en su *Raquel*, hablando del valimiento y gran poder de esta hebrea, dice:

Poco piensa de sí, cuando consiente
Humilde adoracion de los mortales,
Si no pasa con ánimo insolente
A gobernar los astros celestiales.
Si la cansan las noches, obediente,
De Neptuno á los líquidos umbrales,
O se detiene el sol, ó lo parece;
Si la cansan los días, no amanece.

Esto no es engrandecer un objeto abultando moderadamente su tamaño, que es lo permitido en las hipérboles; es hacerle monstruoso, diforme y extravagante.

Otros muchos ejemplos pudiera citar, tomados de nuestros poetas de segundo órden, porque en sus composiciones se hallarán no pocas hipérboles gigantescas, ó mas bien colosales, como si todos ellos se hubieran desafiado, para ver cuál sabia desatinar mas en este punto; pero los omitiré por evitar prolijidad, y solo daré dos de Lope en su *Circe*. Hablando del caballo de Troya dice Euríloco (canto 1.).

Castigo fué tambien en parte alguna
De haber entrado los troyanos muros
Con invencion tan alta, que *la luna*
Temió su sombra en sus cristales puros.

Y en el canto II dice tambien Ulíses, hablando del peñasco que Polifemo tiró contra su nave:

. . . . y tan feroz le arroja
Que la cara del sol retira y moja.

De este jaez son casi todas las suyas, y las de sus émulos y secuaces.

Téngase presente que no deben confundirse con las hipérboles sugeridas por la pasion, las estudiadas y reflexivas exa-

geraciones, ya en mas, ya en ménos, empleadas por los oradores en los tribunales, cuando para acriminar ó disculpar las acciones, llaman *crímen atroz* á lo que tal vez es un delito ordinario, ó *flaqueza* y *debilidad* á horribles atentados, hijos de la mas refinada malicia. Estas exageraciones y excusas pueden ser tolerables en semejantes discursos, porque los jueces reducirán las cosas á su verdadero valor; pero fuera de este caso es menester no decir nunca mas ni ménos de lo que exige la rigurosa verdad. Sin embargo, no se crea que se falta á ella en esas hipérboles ó exageraciones que podemos llamar *de convenio*, admitidas y usadas hasta en la conversacion, verbi gracia, *mas lijero que el viento*, *mas pesado que el plomo*, *hace un siglo que estóy esperando*, y otras infinitas que á fuerza de repetirse, han llegado á ser unas como fórmulas recibidas, en las cuales todo el mundo, cuando las oye, hace la rebaja conveniente para que la idea quede exacta.

Histerología.

Consiste, como lo indica su nombre (que literalmente significa *locucion prepóstera*) en *decir primero lo que segun el órden lógico de las ideas, y siguiendo el de tiempo, deberia decirse lo último;* como cuando Virgilio dice: *Moriamur, et in media arma ruamus,* « Muramos y arrojémonos en medio de las armas enemigas. » Este desórden en las ideas es efecto de una pasion vehemente, que absorbiendo toda nuestra atencion, no nos permite cuidar del órden lógico de los pensamientos; y así solo es permitido en aquel que habla agitado de alguna gran pasion. Tal se supone á Enéas, en el momento en que Virgilio pone en su boca las palabras citadas. Fuera de semejantes casos este trastorno de las ideas seria un defecto.

Optacion.

Consiste en *manifestar vivos deseos de alguna cosa*, y ella misma está diciendo que es efecto de las pasiones. Tal es la ya citada de Ciceron: *¡Ojalá los dioses inmortales te inspirasen esa idea!* y tal es otra llena de ternura en la oracion *pro Milone.* Hablando del dolor que le causaba ver á Milon acusado como reo de pena capital; Milon, á quien él debia tantas obligaciones; Milon, que sin el suceso casual de la muerte de Clodio iba á ser electo cónsul etc., dice: *Utinam dii immortales fecissent* (*pace tuâ, patria, dixerim; metuo*

enim ne scelerate dicam in te, quod pro Milone dicam pie) utinam P. Clodius non modo viveret, sed etiam prætor, consul, dictator esset potius, quam hoc spectaculum viderem. « Ojalá hiciesen los dioses (perdona, oh patria, pues temo « no sea un crímen contra tí proferir lo que en favor de Milon « me inspira mi cariño) ojalá Publio Clodio, no solo viviese, « sino que fuera tambien pretor, cónsul, dictador, y que no « viesen mis ojos un espectáculo tan triste. » Nótese el bellísimo apóstrofe á la patria, y una especie de finísima correccion en las palabras contenidas en el paréntesis; y nótese tambien la bien observada gradacion de pretor, consul, dictador.

Adviértase que cuando se manifiesta deseo de que á otro le suceda algun mal, la optacion tiene en términos del arte el nombre de *imprecacion;* y cuando nos le deseamos á nosotros mismos, el de *execracion*. Ejemplos: en la oracion *pro Dejotaro*, indignado Ciceron de que un esclavo de aquel buen rey se hubiese presentado como uno de sus acusadores, prorumpe en esta imprecacion: *Dii te perdant, fugitive.* « Los dioses te confundan, vil esclavo. » Cervántes pone en boca de Sancho una graciosa *execracion*, cuando D. Quijote le dice que el mal que le habia causado el bálsamo de Fierabras, le venia de no ser armado caballero: *Si eso sabia vuesa merced, replicó Sancho, ¡mal haya yo y toda mi parentela! ¿para qué consintió que le bebiese?*

Permision.

Consiste en *dar á otro licencia para que nos haga males mayores que los que ya se nos han hecho y de que nos estamos quejando, convidándole á ello con cierto despecho amargo*. Ya se ve que este es el lenguaje de la ira, de la rabia y de la desesperacion, y que solo puede emplearse en el acceso de estas pasiones.

El pastor Aristeo en Virgilio (*Geórgicas*, libro IV., verso 321) dirige á su madre Cirene un discurso, cuyos cuatro últimos versos contienen un buen ejemplo de esta figura. Se queja de que habiéndosele muerto sus abejas de hambre y enfermedad, su madre Cirene (siendo ella diosa, y habiéndole tenido á él de Apolo) le abandone en semejante cuita; y despues de otras patéticas exclamaciones con que la echa en cara su indiferencia, dice que, si no está contenta, destruya tambien sus árboles, mieses, viñas y ganados; la convida á ello, y como que se lo permite, en estos términos:

Quin age, et ipsa manum felices erue silva.
Fer stabulis inimicum ignem, atque interfice messes;
Ure sata, et validam in vites molire bipennem,
Tanta meæ si te ceperunt tædia laudis.

Si no estás satisfecha, por tu mano
Arranca mis lozanas arboledas,
Cual enemigo incendia mis establos,
La mies destruye, los sembrados quema,
Y el hacha de dos filos poderosa
Contra la tierna vid esgrime airada,
Si te es tan enojoso el honor mio.

Esto alude á que los árcades le veneraban como á una deidad, porque les habia enseñado el arte de la agricultura.

Prosopopeya ó personificacion.

Consiste en *atribuir cualidades propias de los seres animados y corpóreos* (*particularmente de los hombres*) *á los inanimados, á los incorporeos y á los abstractos*. De esta definicion resulta que son cuatro los grados de la prosopopeya: 1° cuando simplemente se dan á objetos inanimados ó incorpóreos epítetos que solo convienen á los animados y corpóreos: 2° cuando se introducen los inanimados, obrando como si tuvieran vida: 3° cuando se les dirige la palabra como si pudiesen entender lo que les decimos; y 4° cuando los introducimos hablando ellos mismos.

Ejemplos de personificaciones de la primera clase ocurren hasta en la conversacion ordinaria, cuando damos á las cualidades en abstracto epítetos, que en rigor solo convienen al sugeto en que se hallan: como si decimos que *la ignorancia es atrevida*, que *la avaricia es insaciable*, y otras expresiones semejantes; en las cuales hay ademas, como luego veremos, traslacion de significado. Estas lijeras personificaciones suponen tan poca agitacion en el que habla, que *pueden entrar sin violencia en la composicion ménos elevada, con tal que no se vea que han sido buscadas con demasiado estudio.* Ciceron tiene entre otras una muy natural, en la oracion *pro Milone*. Demostrando lo absurdo de que Milon hubiese intentado asesinar á Clodio en un tiempo en que, estando ya casi seguro de ser nombrado cónsul, no era posible que él mismo quisiese perder, cometiendo un crímen, el fruto de todo lo que habia trabajado para ganarse el afecto del pueblo; dice «yo mismo sé por experiencia cuán *tímida* es la ambicion, y « cuán *llena está de sustos y zozobras* la pretension del con-

« sulado. » *Scio quam timida sit ambitio, quantaque, et quam sollicita cupiditas consulatus.*

Las prosopopeyas de segundo grado, es decir, aquellas en que introducimos seres inanimados obrando como si tuvieran vida, son ya mas fuertes, y *no pueden emplearse, sino en composiciones que exijan cierto grado de elevacion, particularmente si son de prosa.* La poesía las admite aun en géneros fáciles y de no elevado tono, como en las epístolas y discursos. Así es oportuna y bellísima esta de Rioja:

La codicia, en las manos de la suerte,
Se arroja al mar, la ira á las espadas,
Y la ambicion se rie de la muerte.

Aquí están personificadas la codicia, la suerte, la ira y la ambicion, seres abstractos; pero el poeta, no contento con darles simples epítetos propios de los objetos animados, los pone en accion, con tal oportunidad y valentía, que Horacio mismo, si volviese al mundo y escribiese en castellano, podria honrarse con este terceto, en que todo es poético, todo perfecto, todo del mejor gusto.

En prosa es tambien valentísima una de Ciceron en la citada oracion *pro Milone.* Habiendo probado que las leyes romanas permitian alguna vez matar á un hombre, como al ladron nocturno, y aun al de dia si iba armado, y en otros varios casos, concluye así su razonamiento: *Quis est igitur qui, quoquo modo quis interfectus sit, puniendum putet, cum videat aliquando gladium nobis ad occidendum hominem ab ipsis porrigi legibus?* « ¿Quién habrá pues que juzgue que si un « hombre ha sido muerto, de cualquier modo que sea, se ha de « castigar necesariamente al matador, cuando está viendo que « alguna vez las mismas leyes nos ponen la espada en la mano « para cometer una muerte? »

Las de tercer grado suponen ya tan acalorada la imaginacion del que habla y tan conmovido su ánimo, que *jamas pueden tolerarse en prosa, á no ser en pasajes muy patéticos de composiciones oratorias.* Tal es una que Ciceron aventuró en la misma oracion. Hablando del paraje en que se verificó la muerte de Clodio, apostrofa á los collados y bosques de Alba, cuya santidad habia violado aquel en cierto modo, levantando inmensos y lujosos edificios en terrenos que la religiosidad de los siglos anteriores habia respetado. *Vos, ò Albani tumuli atque luci, vos imploro et obtestor,* etc. « A vosotros invoco,

« collados y bosques de Alba, á vosotros os pongo por testi-
« gos, etc. » Véase todo el pasaje en el original. Alguna otra tene en la misma oracion, aunque ménos fuerte, como el apóstrofe á la patria que ya hemos visto; pero están en pasajes vehementes y patéticos. En poesía son mas frecuentes estas apóstrofes á objetos inanimados; mas siempre se requiere que sean dictadas por alguna gran pasion, señaladamente la del dolor y de la tristeza. Cuando nuestro ánimo está vivamente conmovido por afectos tiernos, melancólicos recuerdos é impresiones dolorosas, hablar entónces con las cosas que tienen relacion con las que fueron otro tiempo objeto de nuestro cariño y de nuestra ternura, es hablar el lenguaje de la naturaleza. Así no puede darse una cosa mas tierna, y mas propia de la situacion, que la apóstrofe de Dido á la espada y demas objetos que habian sido de Enéas:

Dulces exuviæ, dum fata deusque sinebant,
Accipite hanc animam, meque his exsolvite curis.

O dulces prendas, miéntras que los hados
Y dios lo permitieron; esta vida,
Recibíd, y acabád con mi tormento.

Tambien es muy natural en Mílton la apóstrofe con que Eva se despide del Paraíso al tiempo de dejarle, y en Sófocles la de Filoctétes á los puertos, promontorios y peñas de Lémnos, cuando va á salir de esta isla : véanse en la obra de Blair. Semejantes despedidas, que á primera vista pudieran mirarse como violentas, afectadas é hijas del estudio del escritor, parecen sin embargo inspiradas por la misma naturaleza, si se introducen con oportunidad. Porque no solo en los poetas, sino en la vida real se ven personas que, estando para morir, se despiden patéticamente del sol, de la luz y de los otros objetos insensibles que las rodean. Así parece tan natural y tan sencilla aquella apóstrofe de Fedra en Racine :

Soleil! je te viens voir pour la dernière fois.

A verte vengo, ó sol, la vez postrera.

Esto se funda, como observa muy bien el indicado Blair, *en que si por mucho tiempo ha estado uno acostumbrado á cierta clase de objetos, los cuales han hecho en su imaginacion una impresion fuerte, como á la casa en que ha vivido feliz muchos años, á los campos ó bosques por donde se ha*

paseado contento y alegre; y luego se ve obligado á separarse de ellos, especialmente si sabe (ó teme) que no ha de volver á verlos; apénas puede dejar de tener el mismo sentimiento que si dejara unos amigos antiguos. Tambien era muy natural entre los gentiles, aunque por otra razon, que el que llegaba nuevamente á un pais, saludase con respeto á las fuentes, rios, valles y árboles que se ofrecian á su vista. Todos estos objetos eran para ellos sagrados, porque estaban bajo la proteccion especial de algun genio, ninfa ó deidad; y así saludarles era lo mismo que adorar á los númenes sus protectores ó guardianes.

Las de la cuarta clase son mas atrevidas aun, y así *en prosa solo vienen bien en arengas públicas de mucho aparato, y sobre asuntos muy importantes.* Tales son los dos razonamientos que Ciceron pone en boca de la patria en la primera *Catilinaria*, uno dirigido á Catilina y otro al mismo Ciceron. El primero es muy natural; el segundo no lo es tanto, porque en él se descubre un poco el artificio retórico. *En las composiciones poéticas muy elevadas, como las odas heróicas, pueden introducirse con frecuencia.*

Para emplear con oportunidad la personificacion, téngase presente lo ya indicado : á saber, que debiendo ser dictada por alguna pasion, jamas se introduzca en pasages enteramente tranquilos, sino en aquellos en que la persona que habla, se supone mas ó ménos conmovida, segun sea la personificacion que se quiere poner en su boca. Para las de primer grado basta una lijera agitacion en el ánimo, ó cierta exaltacion en la fantasía, producidas ambas por lo interesante del asunto. Para las segundas se requiere ya una pasion mas fuerte, pero no tan vehemente ni profunda como en las de tercer órden. Las del cuarto suponen un grande entusiasmo, que arrebate y enajene la imaginacion del orador ó del poeta. Si las prosopopeyas no se emplean con esta oportunidad, serán á los ojos de un lector juicioso pura y vana declamacion.

Ademas es menester tambien tener presente que, aun siendo la situacion favorable para usar de personificaciones, no se pueden personificar en escritos serios cosas inanimadas que no tengan en sí cierta dignidad, sobre todo si se las dirige la palabra. Una persona, afligida por la muerte de un padre ó de un amigo, puede muy bien hablar con su cadáver, como si este fuera capaz de escucharle, porque el dolor que le causa su pérdida, produce en cierto modo y autoriza esta especie de ilu-

sion; pero hablar con la mortaja, es, como dice Blair, una frialdad que ne puede nacer del corazon.

Tambien es conveniente no prolongar demasiado las apóstrofes á objetos inanimados. La pasion inspira ciertamente alguna vez un deseo casi irresistible de hablar con ellos, y decirles algunas tiernas y cortas expresiones de dolor ó de cariño; pero entrar con ellos en una larga conversacion, ni la naturaleza lo sugiere, ni el gusto lo aprueba.

Concluiré lo perteneciente á las personificaciones añadiendo, para que se entiendan los términos técnicos, que cuando se introduce hablando una persona verdadera, pero ya muerta, llaman á esto algunos *idolopeya*, como si dijéramos, *personificacion de la sombra* ó imagén de alguno; y que suele referirse tambien á la prosopopeya el artificio, con que los oradores ponen algun razonamiento en boca de una persona verdadera y viva: Así lo hace Ciceron, *pro Roscio Amerino*, suponiendo que el reo apostrofa con vehemencia á los acusadores, y les dice: *Patrem meum, cum proscriptus non esset, jugulastis; occissum, in proscriptorum numerum retulistis; me domo meâ per vim expulistis; patrimonium meum possidetis: quid vultis amplius?* « A mi padre, sin que hubiese « sido proscripto, le degollasteis, y despues de muerto le pu« sisteis en la lista de proscripcion; á mí me habéis arrojado « violentamente de mi casa, y poseéis mi patrimonio; ¿qué « mas queréis? » Sin embargo, téngase entendido que, cuando solo se refiere un razonamiento fingido de persona verdadera y viva, no hay en rigor prosopopeya; hay la otra forma que los retóricos llaman *dialogismo*, de que luego se hablará.

Reticencia.

Consiste en *dejar incompleta una frase ya comenzada, sin acabar de enunciar el pensamiento.* Esta repentina interrupcion del discurso no puede parecer natural, sino en un acceso violento de ira, de espanto ó de otra pasion, y por tanto no debe emplearse sino en semejantes situaciones. Así Ciceron, hablando (en una carta) de los proyectos ambiciosos de César, de la destreza y actividad con que se preparaba á ponerlos en ejecucion, de la indolente seguridad de Pompeyo, de su necia presuncion, y de la lentitud de sus preparativos, y empezando á hacer el paralelo entre la conducta de ambos por esta frase, *At noster hic Magnus,* interrumpe indignado su discurso con

estas señaladas palabras : *Sed stomachari desinamus.* « Pero « este nuestro Magno... Mas dejemos esto, bueno solo para in- « comodarse uno. » La expresion latina *stomachari* es mas enérgica; pero literalmente traducida, es baja. El *Quos ego... sed motos præstat componere fluctus*, en el discurso de Neptuno á los vientos (lib. I de la *Eneida*) es otra reticencia oportuna y enérgica.

Imposible ó adínaton.

Es una especie de juramento, y consiste en *asegurar que primero se trastornarán las leyes de la naturaleza en el órden físico ó moral, que se verifique ó deje de verificarse un suceso.*

Así dice Virgilio en su primera *Égloga* por boca de Títiro

Ante leves ergo pascentur in æthere cervi,
Et freta destituent nudos in littore pisces;
Ante, pererratis amborum finibus, exul,
Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim;
Quam nostro illius labatur pectore vultus.

Primero pacerán lijeros gamos
En la etérea region, y á las orillas
Sus peces dejará la mar en seco;
Primero, abandonando sus confines,
Del Sona beberá prófugo el Parto,
Y el Germano del Tígris; que del pecho
Mio se borre su celeste imágen.

El Taso imitó, variando oportunamente los ejemplos, este pasaje de Virgilio, diciendo por boca de Silvia :

Quando io dirò, pentita, sospirando,
Queste parole ch'or tu fingi ed orni
Come à te piace, torneranno i fiumi
Alle lor fonti, è i lupi fuggiranno
Dagli agni, è'l veltro le timide lepri;
Amerà l'orso il mare, è'l delfin l'alpi.
(*Aminta*, acto I, escena I.)

Pasaje, que como todo el resto de esta pastoral, tradujo nuestro Jáuregui en verso suelto con toda la fidelidad y exactitud que va á verse, diciendo :

Cuando yo, arrepentida y suspirando,
Esas palabras diga
Que tú finges y adornas á tu gusto,
Hácia sus fuentes volverán los rios;
Huirá el hambriento lobo del cordero,

El galgo de la liebre; amará el oso
El mar profundo y el delfin los Alpes.

Aquí el original está traducido casi palabra por palabra, y sin embargo queda muy bien en castellano. No hay mas que las lijeras alteraciones de haber suprimido el epíteto de *tímidas* que el Taso da á las liebres, y haber dado el traductor los de, *profundo* al mar, y *hambriento* al lobo; buenos epítetos para el fin que se propone el poeta.

Interrogacion.

Consiste en *hablar preguntando, no para que realmente nos respondan, sino para dar mas fuerza á lo que decimos.* Si á la pregunta añadimos nosotros la respuesta, se llama *subyeccion.*

De simples interrogaciones no es necesario citar ejemplos: á cada paso se hallan en todo género de escritos. De subyeccion puede serlo entre otros aquel pasaje de Ciceron, *pro Lege maniliá*, en que respondiendo al argumento, con que Catulo habia combatido la ley propuesta, á saber, que no convenia hacer novedades contra los antiguos usos; enumera por preguntas y respuestas todas las novedades que ya se habian hecho en otras ocasiones, y en favor del mismo Pompeyo. *Quid enim tam novum*, dice, *quam adolescentulum, privatum, exercitum difficili reipublicæ tempore conficere? Confecit*, etc. «Qué mayor novedad que la de que un jóven, y « entónces simple particular, levantase un ejército por su « cuenta y en tiempos tan difíciles? — Pompeyo le levan- « tó *etc.* »

Debe advertirse que algunos dan el nombre de *subyeccion* á una serie de pensamientos, en la cual cada uno de estos va acompañado de otro correlativo que le sirve de ilustracion ó de causal, ó contrasta con él bajo cualquier respeto que sea. Como esta forma es la que se emplea en los paralelos, citaré, porque es muy bello, el que Demóstenes hizo entre su vida pública y la de Esquínes, en la famosa oracion *pro Coroná*. Dice así: *Fuiste maestro de niños, yo concurria á la escuelá: fuiste ministro subalterno en las iniciaciones, yo era iniciado: fuiste danzante, yo costeaba las danzas: fuiste amanuense del secretario en las juntas públicas, yo era el orador que hablaba al pueblo: fuiste tercer galan, yo era espectador: hiciste mal tu papel, yo te silbaba: en el go-*

bierno del Estado tú has sostenido siempre los intereses de los enemigos, yo los de la patria. Se debe suponer que en el original, cuya enérgica concision es imposible conservar, tiene mucha mas gracia este pasaje.

CAPITULO IV.

DE LAS FORMAS QUE SIRVEN PARA PRESENTAR LOS PENSAMIENTOS CON CIERTO DISFRAZ Ó DISIMULO, CUANDO ASÍ CONVENGA.

En las composiciones literarias, y hasta en la conversacion familiar, es necesario á veces hablar de objetos, ó torpes, ó asquerosos, ó ignobles en sí mismos, y de ideas que, si bien nada tienen de indecentes, no conviene por ciertos respetos que se enuncien directamente. En ambos casos, léjos de que debamos comunicar abierta y francamente los pensamientos, se hace preciso presentarlos con cierto disfraz y de una manera oblicua, que no dejando duda sobre su verdadera inteligencia, no muestre sin embargo los objetos en toda su deformidad, ó de un modo desagradable á los oyentes ó lectores. Hay tambien ocasiones en que al escritor le conviene llamar la atencion hácia alguna cosa de que entónces no trata; pero que tiene con su asunto cierta conexion que importa recordar ó hacer sentir como de paso. La naturaleza sugiere en todos estos casos ciertos rodeos é inocentes artificios para insinuar lo que no queremos decir abiertamente; y el hombre mas iliterato los está empleando toda su vida sin saber qué son figuras de retórica, así como *el villano caballero* de Molière, hablaba prosa sin saberlo. Porque como ya he observado, las varias maneras que hay de presentar los pensamientos, maneras á las cuales se ha dado el nombre de *formas ó figuras*, por cierta analogía que tienen con lo que se llama forma ó figura de los cuerpos, no son invencion de los retóricos : son modificaciones del pensamiento, que resultan de su naturaleza, ó de la situacion moral y la intencion del que habla. Así en el caso presente los retóricos no han inventado las maneras oblicuas de comunicar los pensamientos; lo que han hecho, ha sido buscar nombres técnicos con que distinguirlas unas de otras, y hacer despues algunas observaciones sobre el modo de emplearlas. Estas observaciones pues son las que indicaré brevemente bajo los títulos en que se hallan distribuidas; pues aunque algunos de ellos no están muy bien escogidos, se hallan

en los autores, y es menester saber lo que significan. No daré sin embargo la lista de todos los que se leen en los tratados escolásticos : hablaré de aquellos solamente que designan ciertas maneras finas é ingeniosas de enunciar indirectamente los pensamientos.

Estas son llamadas *Alegoría*, *Alusion*, *Dialogismo*, *Dubitacion*, *Extenuacion*, *Parresia*, *Perífrasis*, *Pretermision* é *Ironía*.

Alegoría.

De esta volveré á hablar, cuando trate de las expresiones de sentido figurado ; pero aunque pertenece á estas, en cuanto se toman las palabras en una acepcion secundaria, es al mismo tiempo una de las maneras de presentar los pensamientos con cierto disfraz, y por consiguiente una de las formas que con esta mira podemos dar al discurso. La oda XIV del libro I. de Horacio *O navis* etc. es una bellísima alegoría en la cual, bajo la imágen de un bajel, hace ver el poeta á los romanos los males que les amenazaban, si Augusto dejaba el gobierno. Nuestro Francisco de la Torre tiene una bastante buena imitacion de ella en la suya que empieza : *Tírsis! ah Tírsis!* y merece ser leida; pues aunque no llega á la perfeccion del modelo, no es de lo peor que hay en nuestro Parnaso. No traslado aquí ni una ni otra, porque son demasiado largas; y para ejemplo citaré otras mas cortas del mismo la Torre. En la oda que empieza, *Mira, Fílis*, exhortando á esta á que goze de la vida miéntras es jóven, funda sus consejos en varios símiles, y concluye así :

Agora que el oriente
De tu belleza reverbera, agora
Que el rayo trasparente
De la rosada aurora
Abre tus ojos y tu frente dora;

Antes que la dorada
Cumbre de relucientes llamas de oro,
Húmeda y argentada,
Quede inútil tesoro,
Consagrado al errante y fijo coro:
. . . .
. . . .
Que apénas se restaura
El contento pasado,
Como el dia de ayer y el no gozado.

Vendrá la temerosa
Noche, de nieblas y de vientos llena
Marchitará la rosa
Purpúrea, y la azucena
Nevada mustia tornará de amena.

Aquí hay varias alegorías; pero no todas buenas. La contenida en la segunda estrofa, que en suma significa *ántes que seas vieja*, es enteramente de mal gusto: 1.° porque llamar á una rubia cabellera *dorada cumbre de relucientes llamas de oro*, es impropio é hinchado; y 2.° porque lo de que cuando ya esté *húmeda y argentada*, esto es, cana, quedará *inútil tesoro consagrado al errante y fijo coro* (el de las estrellas), es una estudiadísima y oscurísima alusion á la cabellera de Berenice trasformada en constelacion: alusion que pocos de los lectores entenderán. La de la última estrofa, la cual quiere decir, *vendrá la vejez, y marchitará la flor de tu belleza*, es bastante clara y natural, y está bien sostenida.

Alusion.

Consiste en *llamar la atencion hácia alguna cosa que entónces no se nombra, lo cual se consigue empleando cierta expresion que indirectamente, y en virtud de la conexion de las ideas, excite aquella que se quiere recordar.* Así cuando Cervántes dice que D. Quijote, hallándose ya al anochecer cansado y muerto de hambre, y mirando á todas partes por ver si descubria algun castillo ó alguna majada de pastores adonde recogerse y donde pudiese remediar su mucha necesidad, vió no léjos del camino una venta, *que fué como si viera una estrella que á los portales, si no á los alcázares de su redencion le encaminaba;* alude manifiestamente á la estrella de los tres Magos. Cuando Fr. Luis de Leon en la oda XIII., hablando de lo peligroso que es mirar y escuchar á una mujer hermosa, dice así:

Si á tí se presentare,
Los ojos, sabio, cierra; firme atapa
La oreja, si llamare;
Si prendiere la *capa*,
Huye; que solo aquel que huye, *escapa:*

en el *si prendiere la capa*, alude visiblemente á la historia del casto Josef. Nótese de paso qué mal efecto hace el juguetillo de voces *capa*, *escapa*, traido por el consonante.

Las alusiones pueden hacerse á algun pasaje de la historia

ó de la fábula, á hechos, usos, costumbres y dichos de los particulares, á sus nombres propios, y á una palabra, cualquiera que sea. Seria tan prolijo como inútil traer ejemplos de todas estas especies de alusiones; las ya citadas, que son relativas á hechos históricos, bastan para que se vea en qué consiste esta forma. Solo debo prevenir, que *en obras de estilo grave y elevado deben referirse á objetos nobles; que las que se refieren á nombres propios, y en general á las palabras, solo pueden entrar en las cartas y en composiciones lijeras y jocosas, como los epigramas;* y sobre todo, que *cualquiera que sea la alusion, y cualquiera que sea la obra en que se emplee, sea siempre clara y fácil de adivinar.* Contra esta regla importante pecan tambien frecuentemente los mas de nuestros poetas, los cuales, por ostentar erudicion, andan como á caza de remotísimas y oscurísimas alusiones. Acabamos de ver un ejemplo en la del bachiller la Torre á la cabellera de Berenice, y como ella pudiera acumular aquí millares; pero no es necesario. No hay mas que abrir por donde se quiera las obras de Lope, Balbuena, Quevedo, Calderon y otros, y se encontrarán á cada paso. Sin embargo, alguna vez tienen una que otra alusion feliz y bien expresada. Tal es esta de Lope en la *Jerusalen*, lib. XVIII:

> No llore de Baldac sobre los rios
> El cautivo Israel tristes memorias
> De la dulce Sion, ni de que cuelgue
> La lira al sauce el babilon, se huelgue.

Aquí, como que habla de Jerusalen, alude felizmente á las tiernas expresiones del salmo *Super flumina Babylonis.* Estos cuatro versos son hermosos; nada hay en ellos que sea falso, afectado ó de mal gusto: la alusion es noble y oportuna.

Dialogismo.

Consiste en *referir textualmente un discurso fingido de persona verdadera, pero viva, ausente ó presente, que habla con alguna otra, verdadera tambien y viva.* Si habla consigo misma, se llama *soliloquio.*

De una y otra clase hay un excelente ejemplo en aquel pasaje graciosísimo, en que Cervántes supone que D. Quijote, limpias ya sus armas, hecha del morrion celada, puesto nombre á su caballo, y confirmádose á sí mismo, se dió á entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien

enamorarse, y se decia á sí mismo : *Si yo por malos de mis pecados, ó por mi buena suerte, me encuentro por ahi con algun gigante, como de ordinario les acontece á los caballeros andantes; y le derribo de un encuentro, ó le parto por la mitad del cuerpo, ó finalmente le venzo ó le rindo; ¿no será bien tener á quien enviarle presentado, y que éntre, y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida : Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, á quien venció en singular batalla el jamas como se debe alabado caballero D. Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí á su talante?* Igualmente hermoso es el otro soliloquio que poco despues pone en boca de Don Quijote en su primera salida, cuando supone que por el camino iba hablando consigo mismo y diciendo : *¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, etc.* Véase en el original.

Tambien suele referirse al dialogismo, aunque en realidad es una especie de pretericion, el artificio de que á veces se valen los oradores, para decir ciertas cosas sin que parezca que las dicen ; cuyo artificio consiste en que, aun hablando en su nombre, hacen el discurso hipotético, diciendo que si se hubieran hallado en tales ó cuales circunstancias, hubieran dicho esto ó aquello, ó que si se hallan, lo dirán ; ó que lo hubieran dicho ó lo dirian, si no los hubiesen contenido ó contuviesen tales respetos etc. De esta especie de dialogismo, que es la mas fina y oratoria, tenemos un excelente ejemplo en la arenga que Livio pone en boca de Caton el censor, cuando se trató de revocar la ley dada durante la segunda guerra púnica, para que las matronas no pudiesen tener alhajas de oro y plata sino hasta cierta cantidad. Las romanas, que ya habian tomado el gusto al lujo, llevaban á mal esta prohibicion, y sabiendo que aquel dia se iba á tratar de si convenia ó no levantarla, pasadas ya las fatales circunstancias que la habian motivado, salieron de sus casas, y recorrieron las calles pidiendo á cuantos ciudadanos encontraban que revocasen la ley. Caton, que era consul aquel año, y al venir al foro, habia observado este escandaloso desórden de las matronas, dice, tocando este punto, en su elocuente discurso sobre que se mantenga la ley : *Nisi me verecundia majestatis, et pudoris singularum magis, quam universarum tenuisset, ne compellatæ à con-*

sule viderentur, dixissem : Qui hic mos est in publicum procurrendi, et obsidendi vias, et viros alienos appellandi? Istud ipsum suos quæque domi rogare non potuistis? Aut blandiores in publico, quam in privato, et alienis, quam vestris estis? Quamquam ne domi quidem vos, si sui juris finibus matronas contineret pudor, quæ leges hic rogarentur, abrogarenturve, curare decuit. « Si los respe-
« tos debidos á su dignidad y el temor de sonrojarlas, mas
« bien á cada una en particular que á todas en comun, no
« me hubiesen detenido, porque el pueblo no viese que el
« cónsul las reprendia, las hubiera dicho : ¿qué costumbre es
« esta de presentarse así en público, de llenar las calles, y de
« pararse á hablar con hombres que no son vuestros maridos?
« ¿No pudo cada una hacer esa misma súplica al suyo allá en
« lo interior de su casa? ¿O sois acaso mas afables en público
« que en secreto, y mas con los ajenos que con los propios?
« Sin embargo de que ni aun en vuestra casa, si las matronas
« se contuviesen dentro de los límites que las prescribe el
« pudor, debisteis curaros de saber qué leyes se iban á esta-
« blecer aquí ó á revocar. » Esta es una manera muy fina de dirigir una amarga reprension á las romanas sin que parezca que lo hace; y por este ejemplo se puede conocer en qué consiste este artificioso fingimiento que, como se vé, es cosa muy distinta de la prosopopeya. Esta especie de pretericion y el dialogismo propiamente tal son de grandioso efecto en la oratoria, si se manejan bien y se emplean con la debida oportunidad.

Debe advertirse que, si el dialogismo es una figura particular en aquellas obras en que el autor habla siempre en su nombre, deja de serlo en aquellas en que él no habla nunca, como en las poesías dramáticas ; ó él habla unas veces y otras los personajes que introduce, como en las mixtas. Lo mismo debe decirse de las obras didácticas ó filosóficas compuestas en diálogo, como las de Platon, Luciano etc.; pues en estas y en aquellas la forma general es el diálogo mismo. Tampoco hay verdadero dialogismo en las arengas directas ó indirectas que los historiadores ponen en boca de ciertos personajes, porque unas y otras, siendo lo que deben ser, se pronunciaron en realidad, á lo ménos sustancialmente.

Dubitacion.

Consiste en que *la persona que habla, se manifieste du-*

dosa sobre lo que debe hacer ó decir, cuando en realidad lo tiene ya resuelto; porque si verdaderamente está dudosa, no hay artificio ni disimulo, pues no hace mas que manifestar francamente lo que pasa en su interior.

Adviértase que como la duda real, esto es, la perplejidad é irresolucion sobre el partido que debe tomarse en alguna ocurrencia extraordinaria é imprevista, es efecto del estado de turbacion en que nos ponen las pasiones; debe mirarse la dubitacion como forma propia de estas, cuando se pone en boca de alguna persona que se introduce hablando por prosopopeya ó dialogismo, ó como personaje histórico; pero si habla el orador ó el escritor, es una verdadera ficcion de que se vale, para presentar su pensamiento con cierta disimulada finura, que le da mas fuerza.

No puede citarse mejor ejemplo de las primeras que el principio de la arenga que Livio pone en boca de Escipion, cuando, al hablar por la primera vez con los soldados que durante su enfermedad se habian amotinado y rebelado contra sus legítimos gefes, les dice: *Ad vos quemadmodum loquar, nec consilium, nec oratio suppeditat, quos, ne quo nomine quidem appellare debeam, scio. Cives? qui à patriâ vestrâ deciistis. An milites? qui imperium auspiciumque habuistis, sacramenti religionem rupistis. Hostes? corpora, ora, vestitum, habitum civium agnosco: facta, dicta, consilia, animos hostium video.* « Al hablar con vosotros ni razones encuentro ni palabras, pues ni aun sé cómo llamaros. « Ciudadanos? habéis desertado de vuestra patria. Soldados? « habéis faltado á la religion del juramento, nombrando otro « general y militando bajo otros auspicios que los mios. Enemigos? reconozco en vosotros las personas, los rostros, el « traje y el exterior de romanos; pero veo que los hechos, los « dichos, los proyectos y la conducta son de enemigos de « Roma. » Aquí hay al mismo tiempo una bellísima subyeccion. Cuando la dubitacion se prolonga bastante, como en este pasaje y en otro al principio de la segunda *Filípica* de Ciceron, el cual puede servir de ejemplo para las dubitaciones artificiosas, se llama en términos técnicos *suspension* ó *sustentacion.* Mas siendo imposible, y ademas inútil, determinar cuántas frases ha de tener una dubitacion para que se llame ya suspension, no me detendré mas en estas fruslerías escolásticas; y solo advertiré que, como las dubitaciones ó sustentaciones un poco largas son figuras de grande aparato, debe

usarse de ellas raras veces. Por regla general, *no teniendo que decir cosas extraordinarias ó inesperadas, es mejor no introducirlas;* porque no puede haber cosa mas ridícula que picar vivamente la curiosidad del auditorio ó del lector, para salir al cabo con una frialdad ó una cosa muy sabida

Extenuacion ó atenuacion.

Consiste en *rebajar artificiosamente las buenas ó malas cualidades de algun objeto, no para que el oyente ó lector le tenga por tan pequeño como decimos, sino al contrario para que le aprecie en su justo valor, aun cuando nosotros se le representemos menor.* Regularmente se hace sustituyendo á la afirmacion positiva la negacion de lo contrario: como si, para dar á entender á uno que *se le ama,* se dice que *no se le aborrece;* ó para llamarle *hermoso,* se dice que *no es feo,* y otras expresiones semejantes que ocurren con frecuencia aun en la conversacion ordinaria. En efecto, á veces la modestia, el respeto debido á los oyentes, y otras consideraciones nos obligan á emplear estas especies de fórmulas, de las cuales hago mencion por esto precisamente, porque son uno de los recursos que se pueden emplear para conservar la decencia en el estilo, ó lo que los antiguos llamaban el *eufemismo,* de que á su tiempo trataré; y tambien porque oportunamente introducidas tienen mucha gracia. ¡Cuánta no tiene, por ejemplo, el *Nec sum adeo informis,* de Virgilio!

Parresia

Consiste en *aparentar que uno se excede diciendo alguna cosa, de que parece debia ofenderse aquel mismo á quien se habla.* Se dice que esto ha de hacerse con fingimiento y estudio, porque si la libertad que uno se toma es franca y sencilla, no hay fingimiento ni disimulo, pues, como ya observó Quintiliano, ¿qué cosa hay ménos artificiosa ó disimulada que la verdadera franqueza? *Quid minus figuratum quam vera libertas?* Esta especie de ficcion se ve admirablemente en aquel pasaje de la oracion *pro Ligario,* en que Ciceron para excusar á su cliente de haberse quedado en Africa siguiendo al parecer el partido de Pompeyo, se acusa á sí mismo de haberle seguido tambien, acriminándose con la mayor fuerza, y privándose hasta de las razones que pudiera alegar en su favor, si fuese reconvenido. Le copiaré, porque es hermosísimo.

Dice así: *O clementia admirabilem, atque omni laude, prædicatione, litteris, monumentisque decorandam! M. Cicero apud te defendit alium in eâ voluntate non fuisse, in quâ se ipsum confitetur fuisse; nec tuas tacitas cogitationes extimescit, nec quid tibi, de alio audienti, de se ipso occurrat reformidat. Vide quam non reformidem: vide quanta lux liberalitatis et sapientiæ tuæ mihi apud te dicenti oboriatur. Quantum potero voce contendam, ut hoc populus romanus exaudiat. Suscepto bello, Cæsar, gesto etiam ex magnâ parte, nullâ vi coactus, judicio, ac voluntate ad ea arma profectus sum, quæ erant sumpta contra te.* « ¡Oh clemencia admirable, digna de ser ensalzada con « todo género de alabanzas, encomios, escritos y monumen« tos! Ciceron sostiene en tu presencia que otro no siguió un « partido que confiesa haber seguido él mismo, y no teme lo « que puedes pensar tú en lo interior del corazon, ni se aco« barda considerando lo que al oirle hablar por otro, se te « puede ocurrir sobre su conducta. Mira cuán léjos estóy de « acobardarme por esta reflexion; mira qué confianza me ins« piran, cuando hablo delante de tí, tu bondad y tu pruden« cia. Cuanto pueda, esforzaré la voz para que todo el pueblo « romano oiga lo que voy á decir: César, emprendida la « guerra civil y estando ya muy adelantada, fuí yo de mi pro« pia voluntad, por mi propia opinion, y sin que nadie me « violentase, á unirme con el ejército que militaba contra tí. » El que sepa todas las circunstancias que concurrian en la causa de Ligario, conocerá cuán oportuna es esta especie de valentonada en boca de Ciceron, porque sirve para hacer resaltar todo lo ridículo y odioso de la acusacion intentada contra su cliente de que habia sido pompeyano, cuando lo habian sido tambien el mismo Tuberon que le acusaba y Ciceron que le defendia.

Perífrasis ó circunlocucion.

Consiste en ***sustituir á una idea particular y circunscripta otra genérica y vaga; pero que, atendidas las circunstancias, dé á conocer suficientemente el pensamiento que se desea comunicar.*** Se recurre á las perífrasis para disfrazar ideas desagradables ó ménos decentes, y para presentar con novedad las comunes y demasiado trilladas. Fuera de estos dos casos, es un verdadero defecto.

tren en los autores y se sepa lo que significan, como para que se entiendan tambien algunas palabras castellanas que corresponden á los términos de los retóricos.

1.° Si la ironía se hace dando á una cosa un nombre que, segun su rigorosa significacion, indica cualidades contrarias á las que realmente tiene, se llama *antífrasis*. 2.° Si consiste en fingir que se vitupera ó reprende á uno, para alabarle con mas finura, delicadeza y gracia; se llama *asteismo*, palabra que literalmente significa *urbanidad*. 3.° Si para burlarse de una cosa se usan tales expresiones, que tomadas segun suenan, no parezcan burlescas, sino verdaderas y serias; en suma, si la intencion de burlarse solo se deja traslucir, sin darlo á conocer claramente, se llama *carientismo*, palabra que significa *graciosidad*; porque en efecto es un modo muy gracioso y fino de ocultar uno su pensamiento, para no ser reconvenido. 4.° Si para hacer burla de alguno le atribuimos las buenas cualidades que nos convienen á nosotros y no á él, ó al contrario nos atribuimos nosotros las malas cualidades suyas; se llama *cleuasmo*, palabra que quiere decir *irrision* ó mofa. 5.° Si no atribuyendo á otro nuestras buenas cualidades ó á nosotros las malas suyas, nos burlamos de él por cualquier otro medio picante y maligno; se llama *diasirmo*, palabra que etimológicamente viene á corresponder á la nuestra *silbido*, en el sentido en que tomamos el verbo *silbar*, cuando significa *hacer burla* de alguno. Sin embargo, la correspondencia no es exacta; y lo que propiamente corresponde al diasirmo es lo que llamamos *chanza pesada*, que son aquellas en las cuales por una maligna ironía humillamos la vanidad de alguno, recordándole cosas de que debe avergonzarse. 6.° Si la burla llega á ser un verdadero insulto, y ademas recae sobre una persona que no puede vengarse, porque está muerta ó moribunda, ó en un estado de afliccion y desgracia que mas merece compasion que desprecio; se llama *sarcasmo*, palabra que literalmente corresponde á nuestro *escarnio*. Esta ironía es la mas fuerte de todas, y solo puede ponerse en boca de un personaje bárbaro y brutal, ó bajo y vil, ó en alguno que se suponga arrebatado del mas ciego furor. 7.° Finalmente, cualquiera que sea el grado de mordacidad y acrimonia en la ironía, se llama *mimésis*, esto es, *imitacion* ó *remedo*, siempre que consiste en remedar el tono de voz, el gesto, la postura ó los movimientos y ademanes de alguno para ridiculizarle, refiriendo directa ó indirectamente un discurso suyo

verdadero ó fingido. Algunos ejemplos aclararán la diferencia entre todas estas clases de ironía.

Antífrasis.

Para entender bien en qué se fundan estas, que á primera vista parecen absurdas (porque en efecto ¿qué cosa mas absurda al parecer que dar á un objeto un nombre que indique cualidades diametralmente opuestas á las suyas?), es menester saber que los antiguos tenian á mal agüero dar á ciertas divinidades maléficas, ó encargadas de tristes ministerios, nombres que recordasen su malignidad ó sus desagradables ocupaciones. Por esta razon, como las furias eran segun su mitología las que atormentaban á los malos despues de muertos, y los agitaban aun en vida con terrores, sueños y visiones espantosas; en vez de darlas un nombre que indicase este funesto ministerio, las llamaban las *Euménides*, esto es, las *benévolas*, así como daban al barquero del infierno, siendo tan feo como nos le pintan los poetas, el nombre de *Caron*, que quiere decir *gracioso*. Por el mismo principio al mar Negro, cuyas orillas estaban habitadas por naciones bárbaras que degollaban á los extranjeros, si por acaso, ó ignorando la suerte que les aguardaba, aportaban á ellas, le llamaron el *Ponto-Euxino*, como si dijésemos, *donde los forasteros hallan buena acogida*. Todavía volveré á hablar de esta superstición de los antiguos, cuando trate del *eufemismo;* pero sépase desde ahora que es muy importante tenerla presente, al traducir los autores griegos y latinos, porque si no, podemos hacerles decir cosas que en nuestra lengua sean un disparate, ó á lo ménos queden oscuras para casi todos los lectores. Nosotros tenemos tambien nuestras antífrasis, como cuando llamamos *pelon* al que no tiene pelo, y otras.

Asteismo.

Como las ironías de esta especie se extienden regularmente por todo un pasaje bastante largo, y ademas su uso es muy raro, no copiaré ninguna literalmente; pero para que se entienda lo que son; extractaré la que cita la *Enciclopedia*. Es una carta de Voiture al famoso Condé, entónces duque de Enghien, en la cual, dándole la enhorabuena de una victoria que habia ganado, le dice con festiva urbanidad, que *la gente*

está incomodada de ver que un jóven y novel capitan haya tenido tan poco respeto á unos generales antiguos y llenos de canas, que les haya tomado tantos cañones, y les haya hecho huir vergonzosamente, etc., etc. Puede verse en el artículo *asteismo* de la *Enciclopedia*, ó en las obras mismas de Vóiture.

Carientismo.

El mejor ejemplo que puede citarse es una muy fina y aguda espuesta del Gran duque de Alba. Se habia dicho, y aun impreso, que en la batalla del Elba ganada por Cárlos V, en la cual se halló el duque, se habia renovado el prodigio de pararse el sol como en los dias de Josué. Algun tiempo despues, pasando el duque por Paris, le preguntó el rey de Francia si habia habido tal milagro; y aquel, que al parecer no lo creia, no respondió directamente, pero lo dió á entender sin comprometerse: *Señor*, respondió, *yo estaba aquel dia tan ocupado con lo que pasaba en la tierra, que no tuve tiempo de observar lo que pasaba en el cielo.*

Cleuasmo.

Virgilio suministra un buen ejemplo del primer caso en el libro XI de la *Eneida*, cuando Turno, en su respuesta á Dránces, atribuye irónicamente á este las hazañas que él habia hecho. Dice así:

Proinde tona eloquio, solitum tibi; meque timoris
Argue tu, Drance, tot quando stragis acervos
Teucrorum tua dextra dedit, passimque trophæis
Insignis agros.

Truena por tanto en elocuentes voces,
Como sueles hacerlo, y de cobarde
Me acusa, oh Dránces; puesto que tu diestra
De cadáveres teucros ese campo
Dejó sembrado, y tu valor publican
Erigidos en él tantos trofeos.

Del segundo tiene tambien otro en el lib. X, cuando Juno pregunta irónicamente, si ella habia sido causa de lo que precisamente era obra de Vénus, á quien hablaba, esto es, del robo de Elena.

Diasirmo.

De esta clase es la respuesta que dió á Luis XIV. un embaja-

dor nuestro en ocasion en que aquel monarca le dijo muy acalorado, porque nuestra corte no accedia á sus propuestas: *Pues bien, yo iré á Madrid,* dando á entender que conquistaria la España. *No hay inconveniente*, respondió el embajador, en tono irónico y maliciosamente burlon: *tambien estuvo en Madrid Francisco I.* Lo cual era recordar á Luis XIV la prision de un predecesor suyo, suceso vergonzoso para la Francia.

Sarcasmo.

De estos hay varios en Homero y Virgilio, que es inútil copiar, porque no son para imitados. Estos dos grandes poetas, fieles pintores de las costumbres de sus personajes, ponen con mucha propiedad en boca de algunos de ellos amarguísimas y atroces ironías, con las cuales insultan á los enemigos que acaban de vencer. Mas, como esta costumbre de burlarse del enemigo muerto ó moribundo era todavía en aquellos siglos heróicos un resto de la primitiva barbarie, haria mal hoy el poeta que, tratando de guerras acaecidas en siglos mas civilizados, prestase á sus guerreros el lenguaje feroz y brutal de los héroes de la *Iliada.* En aventuras de los siglos caballerescos seria tolerable hasta cierto punto, porque las costumbres tenian todavía mucho de groseras; pero en los modernos seria impropio, y envileceria al héroe en cuya boca se pusiese.

Mimésis.

Ciceron las tiene muy graciosas, en Luciano las hay admirables, y en los poetas cómicos de todas las naciones son frecuentes; pero Cervántes nos ahorra el trabajo de buscarlas fuera de casa, porque en su *Quijote* se encuentran varias, las mas oportunas y felices que pueden desearse. Sirva por todas la que pone en boca de Sancho, cuando desengañados él y su amo de que eran de batanes los golpes que tanto miedo les habian causado (se entiende á Sancho, porque D. Quijote no le conocia), dice que este enmudeció y pasmóse de arriba abajo, y continúa: *Miróle Sancho, y vió que tenia la cabeza inclinada sobre el pecho con muestras de estar corrido. Miró tambien D. Quijote á Sancho, y vióle que tenia los carrillos hinchados y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella; y no pudo su melancolía tanto con él, que á la vista de Sancho pudiese dejar de reirse. Y*

como vió Sancho que su amo habia comenzado, soltó la presa de manera que tuvo necesidad de apretarse las hijadas con los puños, por no reventar riendo. Cuatro veces sosegó, y otras tantas volvió á su risa con el mismo ímpetu que primero, de lo cual ya se daba al diablo D. Quijote; y mas cuando le oyó decir como por modo de fisga: has de saber, ó Sancho amigo, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada ó de oro: yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos; y por aquí fué repitiendo todas ó las mas razones que D. Quijote dijo la vez primera que oyeron los temerosos golpes. Para conocer toda la gracia que tiene esta burla que Sancho hace de su amo, repitiendo sus palabras, imitando su tono de voz, y remedando su ademan, léase lo que antecede.

Estas son, entre las muchas figuras que han distinguido los retóricos, las que mas importa conocer para saberlas manejar, pues de su buen uso depende en gran parte la belleza del estilo. Para emplearlas con discernimiento y oportunidad, puede bastar lo que sobre cada una de ellas se ha dicho en órden á la situacion en que se debe suponer al que las usa; pero á mayor abundamiento añadiré algunas reglas generales.

1.ª *En el uso de las figuras, es necesario atender siempre á lo que permiten ó no el genio de la lengua, y la práctica de los buenos escritores.*

2.ª *Han de ser oportunas, atendidas las circunstancias de persona, lugar, tiempo, situacion, etc.*

3.ª *Han de ser acomodadas al género en que se escribe, y al tono general y dominante de la obra.*

4.ª *Deben serlo igualmente al fin que se propone el que habla, es decir, que han de ser acomodadas para producir el efecto que desea.*

5.ª *Deben convenir sobre todo al pensamiento particular que se enuncia bajo aquella forma; esto es, deben presentarle con toda la claridad, fuerza, energía y gracia que sea posible.*

6.ª *Ademas es menester no repetir una misma muchas veces, porque la monotonía en las formas es una de las cosas mas fastidiosas y molestas para los lectores ú oyentes.*

LIBRO III.

DE LAS EXPRESIONES.

Se llama expresion en general *la imitacion ó representacion de un objeto;* y contraida á la de los pensamientos por medio del lenguaje oral, se llama así *el signo total de una idea, ya conste de una sola palabra, ya de muchas.*

Las reglas para hacer una buena eleccion entre las varias que pueden ocurrírsenos al tiempo de hablar ó de escribir, unas son comunes á todo género de expresiones, otras peculiares de aquellas, en que una ó mas palabras se toman en cierta acepcion secundaria que se llama *sentido figurado;* porque á este uso de las palabras en una significacion que no es la literal y primitiva, le han dado tambien los retóricos, aunque impropiamente, como ya noté, el título de *figura.*

CAPITULO PRIMERO.

REGLAS GENERALES PARA LA ELECCION DE LAS EXPRESIONES.

Para que una expresion sea completamente buena, ha de reunir todas estas cualidades. Ha de ser pura, correcta, propia, precisa, exacta, concisa, clara, natural, enérgica, decente, melodiosa ó grata al oido, y acomodada á la naturaleza de la idea que representa.

ARTÍCULO PRIMERO.

Pureza.

La pureza de las expresiones es *su conformidad con el uso,* árbitro, legislador y norma del lenguaje, como le llama Horacio.

Para asegurarnos de que una expresion es pura, debemos examinar cada palabra de por sí, y su combinacion, cuando hay varias; ó lo que es lo mismo, para que una expresion sea pura, es necesario que lo sean *los términos* de que conste, y la manera de combinarlos ó *su construccion*, y que en esta y en las acepciones de aquellos se huya de todo *neologismo.*

Pureza en los términos.

Examinada cada palabra de por sí, ó es actualmente usada,

ó no. Si lo es, se llama *usual*, *corriente* ó *castiza*; si no, *inusitada*. En este caso, ó fué usada en otro tiempo, pero ya dejó de serlo, y se llama *anticuada*; ó no ha sido empleada todavía, y se llama *nueva*.

Respecto de las usadas ó corrientes solo hay que prevenir, que *no se les dé la significacion que en otra lengua tienen sus equivalentes, sino aquella que el uso les ha señalado en la nuestra*. Así, por ejemplo, el participio *unido*, *unida*, del verbo *unir*, es palabra muy usual y muy castellana; pero si se emplease en la acepcion de *llano, igual, terso* ó *liso*, diciendo como un traductor del Telémaco, que *desde la gruta de Calipso se descubria el mar* unido *como un cristal*, seria un galicismo de significacion. El verbo *juntar*, ya transitivo, *juntar una cosa* á ó con *otra*, ya recíproco (1), *juntarse* á ó con, es voz muy pura en su acepcion ordinaria de *unir* ó *agregar una cosa á otra*; pero en el sentido de *alcanzar á uno* á quien se va siguiendo é incorporarse con él, es tambien galicismo; es el *joindre quelqu'un*. *Dedicar*, en el sentido de *ofrecer*, *consagrar*, etc., es muy castellano; pero en el de *ser una cosa objeto de otra*, es galicismo. Cuando un frances dice de una cosa ó persona que *elle est vouée à l'indignation*, *au mépris*, etc., nosotros en este caso decimos, que es *objeto* de la indignacion ó del desprecio.

En órden á las anticuadas, aunque en realidad es sensible (2) que por el capricho, la moda ó la inevitable alteracion que todas las lenguas padecen con el curso de los siglos, se hallen ya en esta clase muchas palabras nuestras muy expresivas y

---

1. El verbo no tiene ni puede tener dos naturalezas, y ya es tiempo de que la escuela abandone la bárbara é insignificante nomenclatura de los preceptistas adocenados. El verbo es *transitivo* ó intransitivo, esto es, activo ó neutro y nada mas. En que yo *junte* una cosa cualquiera *á* ó *con* otra, no hace ni dice el verbo *juntar* mas de lo que hará — diciendo que yo *me junto* con Antonio. En efecto, el sustantivo relativo *me* nada tiene que ver con el verbo *junto*, es un complemento directo facil de cambiarse en un adjetivo *demostrativo* por medio del análisis — yo junto *mi* ser, *mi* persona con la de Antonio, así como diriamos — yo junto *mi brazo* ó *mi* mano, etc., con el, ó la de Antonio.

2. Y mas sensible aun el que la Academia misma olvide y deseche las voces anticuadas con la misma facilidad y ligereza que el público. Este, estando, como está, reconocido en calidad de dueño y soberano señor de la lengua, derecho parece que tiene para usar de ella á su manera, mas el cuerpo académico, entre los muchos deberes que necesitaria llenar para el *buen* desempeño de su mision, sobresale — el *de conservar* íntegro el inventario de los tesoros de nuestro idioma, para que los aficionados puedan reconocerlos siempre que los encuentren diseminados en esta ó en aquella produccion de irrecusable autoridad. En el *Quijote* (sin ir mas lejos) hay palabras de cuya significacion dudan hombres tal cual versados en las letras. Y ¿qué vendrá á ser ese libro de aquí á un siglo á tal de que la Providencia no nos tenga reservada una Academia con mas apego al trabajo que la que en la actualidad nos rije?

enérgicas; esto no es razon suficiente para usarlas, cuando ya nadie las usa. *En poesía y en escritos jocosos de prosa prodrá aventurarse una que otra; pero en composiciones sérias no poéticas será mejor abstenerse de todas las verdaderamente anticuadas.* Se dice *verdaderamente anticuadas*, porque muchas que no lo son y corren peligro de serlo, gracias al abuso que emplea en su lugar otras ménos castizas, no solo no hay inconveniente en usarlas, sino que al contrario se debe procurar emplearlas, siempre que se pueda, para que no lleguen á olvidarse del todo. Tengan sin embargo presente los jóvenes que, cuando se les autoriza á emplear en poesía palabras anticuadas, no se les quiere decir que llenen todas sus páginas de *agora*, *magüer*, *tristura*, y otras de esta clase. El género de arcaísmo que conviene á la poesía, no consiste tanto en el uso de palabras rigurosamente anticuadas, como en el prudente y moderado empleo de ciertas terminaciones antiguas de los verbos, y en el de ciertas voces en una significacion anticuada hoy; pues como aquellas terminaciones y estas acepciones rancias se hallan consignadas en los antiguos poetas, porque en su tiempo eran usuales, han venido á trasformarse en otras tantas locuciones poéticas, que es permitido y útil conservar, para dar en lo posible al lenguaje de las Musas cierto carácter que le aleje mas y mas del pedestre y humilde de la prosa. Así, por ejemplo, se dirá muy bien: *decirte hé* por *te diré*, *darte han* por *te darán*, *atender* por *esperar*, *pesadumbre* por *peso*, y otras semejantes; pero esto con mucha parsimonia.

En las acepciones anticuadas es menester examinar, si la voz ha recibido otra que pueda hacerla equívoca ó presentar alguna idea torpe, en cuyo caso es necesario abstenerse de emplearla en la antigua significacion, porque ó pareceria que se juega con las palabras, ó se ofenderia el pudor de los lectores. La naturaleza de esta obra no permite citar aquí las palabras que han recibido en tiempos modernos acepciones obscenas; cualquiera las adivinará fácilmente. Tambien, al emplear una voz anticuada, es preciso ver, si la lengua tiene adoptada ya en su lugar otra igualmente buena. En este caso no hay necesidad de emplear la antigua, porque con esto no se conseguiria enriquecer el habla, sino recargarla inútilmente. Por ejemplo, el uso ha sustituido al adjetivo *hermanal* otro mas latinizado *fraternal*, que dice exactamente lo mismo, y es tan lleno y sonoro como aquel; y así decimos siempre *amor fra-*

ternal, *union fraternal*, etc. Empeñarse pues en decir *hermanal* por *fraternal* es una ridícula afectacion de arcaísmo. Ademas nada ganaríamos con que se nos quitase el *fraternal* y se nos diese el *hermanal*, si tambien no se nos quitaban *paternal*, *maternal*, *filial*. Y ¿qué se sustituiria en su lugar? *Padral*, *madral*, *hijal?* Bonitas palabras! Esto prueba, y aquí es donde conviene hacer esta advertencia, que las decisiones del uso, cuando es constante y general, son por lo comun fundadas en razon, y no tan caprichosas como generalmente se cree. Así en nuestro caso, ¿porqué ha preferido el latinizado *fraternal* al mas castellanizado *hermanal?* Por ser consiguiente y conservar la analogía con *paternal*, *maternal*, *filial*. Y ¿porqué estos, y no los rigorosos derivados que debian deducirse de *padre*, *madre*, *hijo?* Porque *padral*, *madral*, *hijal*, son voces de muy dura y áspera pronunciacion.

En las palabras nuevas hay que distinguir las que son sacadas de la lengua misma, y las que son tomadas de otra ya viva, ya muerta. En cuanto á estas últimas la regla es, que *no se introduzcan sino cuando lo exija imperiosamente la necesidad*, es decir, cuando no haya otro modo de expresar la idea que se quiere comunicar; y que *su terminacion sea la que prescribe el carácter de la lengua á la cual se quiere hacer adoptarlas*. Esto último es muy necesario tenerlo presente en el dia, porque obligándonos los continuos progresos que hacen las ciencias naturales á adoptar muchas palabras extranjeras consagradas ya como términos técnicos en los paises donde se han hecho los nuevos descubrimientos, es necesario á lo ménos que sepamos castellanizarlas. Y no solo es necesario tener este cuidado, cuando se adoptan palabras absolutamente nuevas, sino cuando hay que usar alguna extranjera de cualquier clase que sea. De otro modo el escritor se expone á hacerse ridículo, como lo han sido á los ojos de los inteligentes los que han hablado del *Poliéuctes* de Corneille y del poeta *Esquíles*. Ya se ve: hallaron en frances *Polyeucte*, *Eschyle*, y no haciéndose cargo de que estas voces son originariamente griegas, no se detuvieron á examinar cómo se terminan en griego y en latin, y qué terminacion les corresponde al pasar de este al castellano. Si hubieran hecho este exámen, hubieran visto que terminándose ambas en griego en ος, y en latin *us*, deben ser en castellano *Polieucto* y *Esquilo*. No así el nombre del orador Esquines: este acaba en griego en ης, en latin *es*, y

por consiguiente queda tambien *es* en castellano, como todos los nombres griegos de la misma terminacion, Sócrates, Demóstenes, Temístocles, etc.

En cuanto á las que se sacan del propio fondo de la lengua, esto puede hacerse, ó por derivacion, ó por composicion. Por derivacion se hace una palabra nueva, cuando de un primitivo usual se deduce un derivado que hasta entónces no ha estado en uso. Por ejemplo, de muchos adjetivos en *ible*, *able*, *al*, *il*, no se usa el sustantivo abstracto en *idad*, verbi gracia, de destructible, *destructibilidad;* y así, cualquiera de estos que se forme é introduzca, será una palabra nueva por derivacion. Tampoco debemos emplear sin necesidad estos derivados; pero como son sacados de la lengua misma, y respecto de muchos es lástima que no se usen, no se requiere tan absoluta urgencia como para la adopcion de voces extranjeras. Cuando he citado la palabra *destructibilidad* he puesto un ejemplo hipotético, porque ni yo ni nadie puede decir afirmativamente que no se ha empleado todavía. Pero, suponiendo que así sea, he querido decir que usándose otras muchas de su clase, y estando deducida de un primitivo usado, y formada segun la mas rigurosa analogía, no habria inconveniente en usarla, si fuese necesario para expresar con toda precision la idea que representa.

Como esta hay innumerables, y es absurdo y ridículo acusar de neologismo al autor, porque tales voces no se hallan en los diccionarios. 1.° No existe todavía en el mundo, y acaso no existirá nunca, un diccionario que contenga todas las voces de una lengua, y mucho ménos todas las derivadas que con buena analogía se pueden deducir de los primitivos ya recibidos. 2.° El neologismo consiste, como veremos, no en estas felices deducciones que enriquecen las lenguas, sino en la manía de querer alterar las significaciones autorizadas por el uso, ó mudar los accidentes gramaticales de algunas voces. Lo que sí importa mucho al formar los derivados, es cuidar de que su terminacion sea la que exige la analogía de otras semejantes, y no guiarse por alguna que otra excepcion. Por ejemplo, al deducir el sustantivo abstracto de *destructible* debe decirse, como he indicado, *destructibilidad* y no *destructiblez;* pues, aunque de *doble* se diga *doblez*, lo comun y general es terminar estos abstractos en *ad* ó *idad*, cuando vienen de adjetivos en *al*, *el*, *able*, *ible*, como de *leal*, *lealtad;* de *fiel*, *fidelidad;* de *afable*, *afabilidad;* de *incorruptible*,

incorruptibilidad. Lope de Vega, que no se paraba en barras, formó en el pasaje que dejo citado como ejemplo de tautología, un mal derivado, diciendo naves *alfonsíes* por *alfonsinas;* y eso que esto último estaba ya en uso, y se llamaban *tablas alfonsinas* las de Alfonso el Sabio. Ya se ve; habia en los versos con que debia consonar aquel, *rubíes*, *alelíes*, y era menester hacer las naves *alfonsinas*, *alfonsíes*.

Por composicion se forman palabras nuevas, cuando en una se reunen dos ó mas que hasta entónces no se han usado sino separadas, v. gr. si de los dos adjetivos *hondo* y *sonante* se formase por primera vez el de *hondi-sonante*, esta seria una palabra nueva por composicion. De semejantes compuestos puede decirse lo que de las palabras anticuadas, y es que *no son tolerables sino en verso y en obras jocosas de prosa, pero siempre en corto número*. Nuestra lengua no se presta á estas composiciones con tanta docilidad como el griego y el latin, y es un empeño necio querer introducir en ella compuestos que repugnan á su genio. Así, á pesar de toda el aura popular que Lope tuvo durante su vida y de la autoridad que ha conservado mucho tiempo despues de muerto, no han podido sostenerse sus *belísonas* espadas, sus *cristíferos* cruzados, su *fluctísona materia* (el mar), sus *belíferos* (esto es belicosos) hermanos, sus *gemíferos* cetros, sus *nubíferos* Alpes, su *imbrífero* austro, su *pomífero* setiembre, y varios otros que inútilmente se empeñó en introducir. Y la razon es clara: como de muchos de estos compuestos no están en uso las dos partes componentes, el compuesto es monstruoso, y no puede pertenecer á la lengua. Esta ha conservado algunos compuestos del verbo latino *fero*, como *pestífero*, *mortífero;* pero como no conserva ya aquel verbo, mira con cierta repugnancia, por decirlo así, que se la añadan nuevos *íferos*. Y esto aun cuando la otra palabra componente sea usada, como lo es la de *nube* en *nubífero;* porque si ni una ni otra lo fuesen, como en *ignífero*, *gemífero*, *imbrífero*, ¿quién podria tolerar esta latina composicion? Todo esto se dirige á que los principiantes entiendan, que hacer buenos versos no consiste en atestarlos de compuestos ridículos ó extravagantes: uno que otro puede pasar, siendo bien formado; muchos serian intolerables. En castellano son por desgracia bajos y del lenguaje familiar los pocos que la lengua ha adoptado, y á cuya imitacion podrian acaso formarse otros que admitiese sin mucha repugnancia. Tales son los de *cejijunto*, *ojinegro*, *barbiponiente*, *barbi-*

taheño, *patiestevado*, *patituerto*, *boquirubio*, *boquiabierto*, *boquihundido*. Pero no se crea por falta de nuevos compuestos no tenemos y no pueden hacerse hermosísimos versos. Los mejores de Garcilaso, Leon y Rioja no contienen ninguno, ni les hace falta. Si pudiésemos formarlos con tanta facilidad como los griegos y latinos, seria mejor; pero no pudiendo hacerlo, es menester suplir esta falta, como la de la declinacion y las pasivas, con otras gracias de estilo, no con invenciones estrambóticas. Boileau, Racine, La Fontaine, sin nuevos compuestos y solo con palabras usuales, hicieron sonoros y felices versos, en cuanto lo permitia su pobrísima, monótona y nada armoniosa lengua: la castellana, mas rica, mas variada y mas suave que aquella, presta todavía mas recursos á quien la sabe manejar.

Hasta aquí he hablado de los compuestos de dos adjetivos, ó de un sustantivo y un adjetivo, ó de dos sustantivos; pero no de los compuestos de preposiciones separables ó inseparables, como *ante*, *re*, *in*, *des*, etc. En cuanto á estos hay mucha mas libertad para introducirlos de nuevo, con tal que se conserve bien la analogía: son casi como los nuevos derivados. Así, aunque acaso en ningun escritor del siglo XVI se hallarán las palabras *inmoral*, *desmoralizar*, *desmoralizado* y otras, no debemos tener reparo en usarlas, porque son compuestas de otras ya usuales, y están bien formadas. Por esto no censuraria yo á quien formase el nuevo compuesto *despremiar*; pero sí al que le emplease en la acepcion de *no premiar*. Los compuestos de la partícula inseparable *des* indican, por la fuerza que esta tiene en el latin de donde está tomada, que á una cosa se la priva de una cualidad ó ventaja que ántes tenia. Así, *destronar* es quitar el trono; *destruir* es derribar lo que estaba edificado ó *struido* (si hubiera este simple en castellano), *desquiciar* sacar de quicio, *descubrir* quitar lo que cubria etc. Por consiguiente *despremiar* deberia significar quitar á uno el premio que ya habia recibido; pero no negarle el que podia pretender, ó al que tenia derecho. Y aunque *desamar*, *desamorado* y algun otro no conservan la rigurosa significacion de privar de cosa que se tenia, y equivalen á la simple negacion *no amar*, *no estar enamorado*, como esta es una excepcion, no debe arreglarse por ella la significacion del compuesto *despremiar*, sino por la analogía general. Y si no, véase qué ridículo seria decir: *La Academia* despremió *tal composicion*; para decir, *no la premió*, ó *no la adjudicó el premio*.

Pureza en las construcciones.

Una expresion puede constar de términos que sean todos muy castizos, y sin embargo la manera de combinarlos, ó su construccion, puede ser ó anticuada, ó propia de una lengua extranjera. De las construcciones anticuadas debo decir lo que de las voces sueltas, á saber, que *alguna puede sentar bien en poesía y en escritos jocosos de prosa; pero en cuanto á las extranjeras no es lo mismo, es menester evitarlas absolutamente.* Y como la mayor parte de los galicismos, tan comunes en el dia, consisten en estas construcciones de extranjía [1], me detendré un poco en esta parte, y citaré algunos ejemplos. Ya á los antiguos, que habian cultivado las lenguas italiana y francesa, se les escapó alguno que otro italianismo ó galicismo de construccion, ó quisieron introducirlos, en lo cual no deben ser imitados. Garcilaso en la *Égloga* I. dice:

Cosa pudo bastar á tal crueza?

Construcccton conocidamente italiana: en español era preciso haber dicho, *¿qué cosa pudo bastar?* Cervántes hace tambien que D. Quijote diga á Sancho: *Comilon que tú eres!* cuando el castellano pedia: *Qué comilon eres!* Acaso lo hizo de intento para ridiculizar algun galicismo ya introducido en su tiempo: entónces, léjos de ser una falta, seria una gracia; si no, es un lijero descuido. Balbuena en su *Egloga* v dice por boca de un pastor:

Yo quiero ahora de esta blanca cera
Remendar mi zampoña; tú, Carillo,
Préstame, *si querrás*, tu podadera:

donde, *si querrás*, es decir, el *si* con futuro de indicativo, es otra construccion francesa: el castellano pedia, *si quieres.* Como estos descuidos son raros en los antiguos, y solo he citado estos pocos para que se vea que alguna, aunque rara vez, los padecieron, no añadiré mas ejemplos tomados de ellos; que harta cosecha nos ofrece nuestro siglo, en el cual vemos con dolor que cada dia se va llenando la lengua de inusitadas

---

1. No me suena mal la voz, pero ¿porqué no *extranjera* como lo decimos con mucha mas propiedad derivando naturalmente la palabra de *extranjero*, cuyo equivalente no creo que sea ni pueda ser *extranjo* bueno para sacar *extranjia*, así como del *osado* la *osadía*, etc.? El que con mas veneracion se rinde á la estricta observancia de las leyes, aquel es el mejor legislador

construcciones traspirenaicas. *Pedro se acercó* de *mí y me dijo* etc. Aquí todas las palabras son castellanas, pero no lo es la construccion del verbo *acercarse*, porque nosotros decimos *acercarse á*, no *acercarse de;* sin embargo de que con el adverbio *cerca*, va bien el *de*, y se dice perfectamente, *Pedro se puso cerca de mí.* De *qué se ocupa vmd.?* me han preguntado algunas veces, y por mas ocupado que estuviese, siempre he respondido, *De nada*, para dar á entender que los españoles nos ocupamos *en* una cosa, como en leer, escribir, etc. y no *de* alguna cosa. Los españoles nos paseamos *por* el prado ó *en* el prado, pero no *sobre* el prado; y sin embargo he oido traducir el *Calypso se promenait sur les gazons fleuris*, « Calipso se paseaba *sobre* los floridos céspedes; » y no sé si está así en alguna de las traducciones impresas del Telémaco. Sabido es que para expresar el deseo de que una cosa suceda, usamos del presente de subjuntivo del verbo que expresa aquella accion ó estado que deseamos, anteponiendo *ojalá qué*, *ojalá* solo, ú omitiendo una y otra voz; y que los franceses usan de su verbo *pouvoir*, poniendo en infinitivo el otro que expresa la accion objeto del deseo. Por ejemplo; cuando nosotros decimos, *Ojalá llegue un dia en que los hombres se amen todos como hermanos;* un frances diria, *Puisse-t-il arriver ce jour heureux.* Y es de notar que aunque los franceses ponderan tanto la exactitud y precision lógica de su lengua, y en efecto es nimiamente precisa, sin embargo, en estas locuciones es mas exacta la nuestra. Cuando decimos, verbi gracia, *Dios me dé consuelo*, *paciencia*, etc. no deseamos que Dios *pueda* darnos estas cosas; claro es que puede y en aquel momento mismo está pudiendo: lo que deseamos es que efectivamente nos las dé; y así es mucho mas exacto decir, *Dios me dé tal cosa*, que no, *Puisse le ciel m'accorder telle chose.*

En castellano no se usa el artículo con las interjecciones; y decimos simplemente *Impostor! Pérfida!* el frances lo pone constantemente, diciendo, *L'imposteur*, *La perfide!*

Neologismo.

Aun suponiendo que los términos de que conste una expresion, sean usuales, y la construccion gramatical no sea ni anticuada, ni extranjera, puede ser aquella reprensible: 1° Si á algun término se le quiere hacer significar lo que no significa

en la acepcion comun. Hablo de la acepcion literal, porque de las figuradas ya diré cuándo y cómo pueden introducirse las nuevas. 2º Si se varían los accidentes gramaticales de alguna voz. Por ser este punto muy curioso é importante, y no haber sido hasta ahora bien explicado por ningun autor, á lo ménos de los que yo he visto; y porque esta licencia de alterar las acepciones genuinas de las voces, ó sus accidentes gramaticales, constituye principalmente el defecto llamado *neologismo*, defecto muy capital; me detendré á explicar con alguna extension en qué consiste, y á comprobarlo con algunos ejemplos.

En cuanto á lo primero, sabido es que en castellano los adjetivos terminados en *oso*, *osa*, son de los que los gramáticos llaman *abundanciales*, es decir, que esta terminacion *oso*, añadida al primitivo de donde se derivan, indica que la cualidad ó cosa significada por aquel se halla abundantemente ó en alto grado en el sugeto á que se aplican. Así, país *montuoso* quiere decir un país en el cual hay muchos montes; camino *peligroso*, en el que se encuentran muchos peligros; negocio *dificultoso*, el que ofrece muchas ó graves dificultades; hombre *artificioso*, el que en su trato usa de mucho artificio, *etc.*, *etc.* Querer pues despojarlos de esta acepcion constante y uniforme, nacida de que los adjetivos latinos en *osus* tienen tambien la misma significacion abundancial; y empeñarse, como hacen algunos, en darles la de asimilativos ó posesivos, es un empeño absurdo. Infieran pues de aquí los jóvenes que en la lengua de Garcilaso y de Cervántes no se puede decir, *soledad selvosa*, por *selva solitaria; victoriosa mortandad*, por *victoria que ha ocasionado muchas muertes; nevosa altivez*, por *altura nevada; musgoso verdor*, por *verde musgo; eco montañoso*, por *eco tan grande ó terrible como una montaña; aspereza montañosa*, por *montaña áspera; hojoso verdor*, por *verdes hojas; selvosa espesura*, por *selva espesa; laberinto montuoso*, por *monte tan intrincado ó enmarañado como un laberinto*.

En órden á la segunda manera de innovar en el lenguaje, alterando los accidentes gramaticales de los verbos; para que se vea en qué consiste y cuán reprensible es este abuso, recordaré ciertas nociones gramaticales que acaso no tendrán presentes ó bien entendidas algunos lectores. En la gramática se dice, que hay verbos activos y pasivos, y que de los primeros unos son transitivos y otros intransitivos ó neutros, como los llamaban los antiguos; que con los transitivos se puede juntar un com-

plemento directo ú objetivo, ó hablando con relacion á las lenguas que tienen casos, un acusativo de persona ó cosa, distinta de la que hace la accion, ó que se pone en nominativo; y que esto no puede hacerse con los intransitivos. Por ejemplo, en castellano se dice que el verbo *matar* es transitivo, y *morir* intransitivo, y que así con el primero se puede decir, *yo te mato*, y con el segundo no se puede decir, *yo te muero*. Y aunque este punto de los intransitivos ó neutros, y aun el de la teoría general de los verbos, no están todavía bastante filosóficamente analizados y explicados en las mejores Gramáticas generales, y hay quien niegue hasta la existencia de los tales intransitivos ó neutros; sin embargo, no siendo de este lugar discutir estas cuestiones gramaticales, dejaremos que los admitan ó los desechen y expliquen su sintáxis como quieran, y nos atendremos al hecho de que en castellano no podemos decir, *yo te muero*, como decimos, *yo te mato*; y venga esta diferencia entre ambos verbos de lo que se quiera. Y como el verbo *morir* hay otros muchos, *gemir*, *suspirar*, *sollozar*, *palpitar*, etc., pues así como nadie dice ni ha dicho hasta ahora, y de esto estóy bien seguro, *yo te muero*, nadie debe decir tampoco, *yo te gimo*, *te suspiro*, *te sollozo*, *te palpito*. Y aunque con el verbo *gemir*, que es de esta clase, Lope de Vega, que en su *Gatomaquia* (si la *Gatomaquia* es suya) se burlaba y con mucha razon, de los que decian *pestañear asombros* y *guiñar pasmos*, dijo en su *Circe* (canto I) *gemir arrullos*; esto solo prueba que Lope se olvidó de sus principios y cayó en la misma falta que censuraba en otros; y así nadie le ha imitado, ni se le debe imitar. Por estar razon, en buen castellano no se puede decir *reir esencias*, y ménos *reir muertes*, *palpitar sobresaltos*, *tú enmudeces el cariño*, por *haces que el cariño enmudezca*, esto es, no alce su voz; *esto ó aquello enmudeció la esperanza*, para dar á entender que la *vista de tal ó cual objeto ha debilitado ó ha hecho perder la esperanza que se tenia*. Y no se crea que estas son quisquillas de gramáticos; son cosas graves en materia de lenguaje, porque si cada uno pudiese variar arbitrariamente la significacion de las voces y sus accidentes gramaticales, y esta licencia se generalizase, llegaríamos á no entendernos unos á otros, y la lengua se haria una gerigonza que de un año á otro variaria de genio y de carácter. Entiendan pues los principiantes que, cuando se les encarga que sus expresiones sean nuèvas y originales, se les quiere decir que ya con buenas traslaciones de significado, ya con la

feliz aplicacion de los epítetos, ya con nuevas pero juiciosas combinaciones de las voces, traten de ennoblecer las palabras mas usuales. Esto es lo que Horacio quiso dar á entender cuando dijo :

Dixeris egregie, notum si callida verbum,
Reddiderit junctura novum.

Hablarás bien, si artificioso enlace
Nuevas hiciere las antiguas voces.

Y así lo saben hacer les buenos escritores; porque el dar á las expresiones este aire de novedad, es uno de los grandes secretos del arte. Por ejemplo, ¿qué voces mas usuales puede haber que las de *campo, soledad, mustio, collado?* Sin embargo, ¡qué nuevas parecen en aquellas expresiones de Rioja en la cancion *A las ruinas!*

Campos de soledad, mustio collado.

Pero qué ha hecho el poeta? ¿Ha variado la acepcion etimológica ó los accidentes gramaticales de alguna voz? Ha dicho *camposa soledad*, ó *mustiedad colladosa?* Tenia verdadero buen gusto; y teniéndole, conocia que la elocuencia poética no consiste en ridículas extravagancias. ¿Qué hizo pues para hablar con pureza y novedad al mismo tiempo? Nada mas què unir *campos* con *soledad* por medio de la preposicion *de*, imitando el lenguaje de la Escritura, ya anteriormente autorizado en castellano, y dar á *collado* el epíteto de *mustio*, que ordinariamente se aplica á las flores y á los prados. Como este ejemplo se podian citar miles, en los cuales se verian hermosas expresiones formadas con palabras usuales, y que el autor, sin alterar en nada lo gramatical ni la significacion, supo darlas el aire de novedad que pide Horacio, con solo haber sabido hermanarlas en una feliz combinacion. Adviértase que en el verso de Rioja todos los términos, ménos el de *mustio*, están tomados en su acepcion literal; pero hay otro medio de dar novedad á las expresiones, tomando los términos comunes en significacion trasladada. Y aunque de este modo de enriquecer y hermosear el estilo hablaré despues largamente, sin embargo, para muestra citaré este otro pasaje del mismo Rioja, en la epístola moral :

Triste de aquel que vive destinado
A esa *antigua colonia de los vicios,*
Augur de los semblantes del privado.

¡Qué feliz y qué nuevo es llamar á la corte *antigua colonia de los vicios*, y á los pretendientes *augures de los semblantes del privado!* Así es como se hacen expresiones nuevas que el gusto pueda aprobar, no con monstruosas combinaciones opuestas al genio de la lengua. Tenga entendido todo escritor, que si estas caprichosas invenciones son nuevas, es porque el buen gusto las ha reprobado siempre.

ARTÍCULO II.

Correccion.

Son correctas las expresiones *cuando en lo material de las palabras, y en su concordancia y régimen, se observan puntualmente las reglas gramaticales.*

En órden á lo material de las palabras, nosotros no tenemos en poesía la misma libertad que los griegos y latinos, los cuales, no siempre ni tan arbitrariamente como se cree, pero en muchos casos y bajo ciertas condiciones, podian quitar ó añadir á los vocablos letras y aun sílabas enteras, ya en el principio, ya en el medio, ya en el fin; trastornar el órden en que comunmente se escribian sus elementos, y separar en los compuestos las dos palabras componentes. Nosotros, *qui Musas colimus severiores*[1], no tenemos autoridad para tanto; y solo en un corto número de voces es permitido alterar lo material de las sílabas, y decir en poesía *dó*, por *donde; enderredor*, por *alrededor; corónica*, por *crónica; Ingalaterra*, por *Inglaterra;* y esto porque semejantes voces se pronunciaron y escribieron así en otro tiempo: de suerte que esto es mas bien un arcaísmo, que una verdadera licencia poética. Así no me detendré mas por ahora en este punto, del cual se hablará en otra parte.

En cuanto á las concordancias de sustantivo y adjetivo poco hay que prevenir, porque no hay excepciones. Con los nombres constantemente masculinos ó femeninos no podemos juntar los artículos y adjetivos, sino en la terminacion que conviene á su género; y jamas se podrá decir *la hombre buena, el mujer malo.* Solo en algunos femeninos que empiezan con *a*, y son disílabos ó trisílabos esdrújulos, se puede juntar el ar-

1. Con una poesía mucho menos libre.

tículo masculino : *el alma*, *el Africa*. Tambien hay unos cuantos, como *mar*, *puente*, *márgen*, á los cuales, siendo masculinos unas veces y femeninos otras, puede el poeta hacerlos de uno ú otro género segun convenga, diciendo *el* mar, ó *la* mar, estaba en calma. Sin embargo, la palabra *mar*, unida con ciertos epítetos, no puede usarse sino masculina. Así es preciso decir : *el mar Océano*, *el mar Negro*, *el Caspio*, *el Rojo*, *el Mediterráneo*, y no, *la mar Negra*, *Mediterránea*, etc. En general, *mar*, con adjetivo que tenga dos terminaciones, suena mejor masculino, *mar proceloso*, *hinchado*, *espumoso*, y no, *procelosa*, etc.; y con los de una es indiferente decir, *la mar ó el mar terrible*, *inconstante*. No obstante tambien con algunos de los de dos terminaciones permite el uso que se diga, *el mar airado*, *embravecido*, ó, *la mar airada*, *embravecida*, sobre lo cual no puede darse regla fija.

En la concordancia de los pronombres no puede haber dificultad, si se observan las reglas dadas por la real Academia. Sin embargo, como en este último tiempo se ha formado una secta de *loistas*, los cuales no contentos con que nosotros los castellanos les toleremos en la conversacion el andalucismo de *¿Ha visto vmd. á D. Antonio? Sí señor, ayer* lo *vi*, nos quieren imponer como ley inconcusa, que hasta por escrito usemos de la terminacion *lo*, cuando es complemento directo del verbo y se refiere á un sustantivo masculino; es necesario prevenir á los jóvenes que observen puntualmente lo que sobre esto prescribe la real Academia, y digan : *El juez persiguió al ladron*, le *prendió y* le *castigó;* y no, lo *prendió y* lo *castigó*. Y esto no es precisamente porque la Academia lo haya establecido, sin embargo de que su autoridad sola seria ya muy respetable, sino porque tiene razon, y dice bien, y lo que dice está fundado en la mas rigurosa y filosófica analogía, que es esta. El artículo castellano tiene tres terminaciones : *el* para juntarse con los nombres masculinos, verbi gracia, *el hombre*, *el amigo; la* para los femeninos, *la mujer*, *la piedra;* y una tercera *lo* que no es masculina ni femenina, y que por tanto, no habiendo en castellano nombres que no sean de uno ú otro de estos dos géneros, no puede juntarse con ningun sustantivo; pero se junta con los adjetivos, para indicar que estos se refieren á un objeto vago é indeterminado, cuyo nombre no se expresa. Así se dice, *lo bueno*, *lo malo*, *lo útil*, etc., esto es, un objeto, cualquiera que sea, al cual conviene la calidad de

bueno, de malo, de útil. Siguiendo esta analogía, los demostrativos *este, esta, esto; ese, esa, eso; aquel, aquella, aquello*, tienen, como se ve, una tercera terminacion en *o*, que se emplea, cuando se refieren á un objeto cuyo nombre no se expresa. Así decimos : *Esto que acabo de contar á vmd.* : *Eso que se cuenta por ahí* : *Aquello que contaron ayer*. El uso pues, que no es tan caprichoso como se cree comunmente, ha dado tambien al pronombre de tercera persona, *el, ella*, su tercera terminacion *ello* en el caso recto, y la de *lo* en los oblicuos sin preposicion, precisamente para que se refiera á la del artículo y de los demostrativos, y se diga con toda exactitud : Esto *que acabo de contar*, lo *he leido en una historia fidedigna* : Eso *que se cuenta por ahí, no* lo *crea vmd.* : Aquello *que contaron ayer, téngalo vmd. por una paparrucha*. Hé aquí el verdadero uso de la terminacion *lo* del pronombre *el, ella*. Su destino es el de indicar la relacion del verbo, no con un objeto determinado cuyo nombre sea masculino, y para que se diga : *¿Ha visto vmd. á su amigo Don Antonio? Sí, señor*, lo *he visto*; sino la relacion del verbo con un objeto, cuyo nombre no se ha expresado, y se diga : *Vió vmd.* lo *que sucedió ayer en el prado? Sí, señor*, lo *ví*. Por eso se refiere tambien á una proposicion entera que hace veces de nombre. Por ejemplo, si al decir : *¿Cuándo conoceremos que el abuso de los placeres nos enerva?* se añade : *¡Áh, no* lo *queremos conocer, ó, no queremos conocer*lo : este *lo* se refiere á la proposicion, *el abuso de los placeres nos enerva*, la cual unida por medio de la conjuncion *que* al verbo *conoceremos*, forma el complemento directo de este, ó el acusativo, ó como quiera llamarse. Por esta misma regla se usa del *lo*, cuando este pronombre se refiere á un adjetivo concertado con un sustantivo masculino, como en estas dos proposiciones. *Se cree que los ricos son felices; pero están muy léjos de ser*lo. La razon es, porque este *lo* está en lugar de la proposicion primera. Es como si se dijese : *los ricos están muy léjos de ser* eso *que de ellos se cree*; y así se usa de este singular *lo*, aunque el *felices* esté en plural. En suma, segun la analogía de la lengua constantemente observada en los demostrativos y en el artículo especificativo, *le* y *lo* no son dos casos oblicuos de la terminacion masculina del pronombre de la tercera persona, sino dos terminaciones distintas, masculina la primera y neutra la segunda; así como en el caso recto ó nominativo lo son *el* y *ello*, pues de este cabalmente se forma el *lo* en los casos oblicuos,

quitándole la primera sílaba, lo mismo que de *ella* se forma *la*, suprimiendo tambien las dos primeras letras (1).

Esto me parece claro, evidente é indisputable; y querer darnos el *lo* tambien para masculinos, es querer privar á la lengua de cierta finura que la enriquece y la hace muy precisa en ciertos casos. Yo sé, y la Academia lo advierte, que nuestros autores antiguos no siguieron en este punto una regla uniforme; que los escritores andaluces usaron casi siempre del *lo* en el acusativo refiriéndose á nombres masculinos, y que los castellanos usan del *le* por lo general aunque tambien alguna vez pusieron *lo* en iguales circunstancias. Pero esto solo prueba que en su tiempo el uso no se habia declarado todavía de una manera positiva: hoy es ya constante entre los escritores no andaluces que saben la lengua. De todos modos yo respeto las opiniones ajenas; y si alguno persiste todavía en decir que, *ayer fue á buscar á D. N. y* lo *vió ó* lo *encontró en la calle de la Montera;* en hora buena, allá se las haya con su *lo:* lo que yo le suplico es que á los que no sean de su modo de pensar, no los acuse de que ponen un caso por otro.

He dicho que sobre el modo de usar los pronombres se sigan las reglas de la real Academia. Sin embargo, si valiese mi voto, me atreveria á proponer que respecto del pronombre de tercera persona se usase para el dativo femenino de singular *la* y para plural *las*, y no *le* y *les*, y se dijese. *El juez prendió á* la *jitana, y* la *tomó declaracion*, *á* las *jitanas*, *y* las *tomó declaracion*, y así en todas las frases, en que el pronombre esté en dativo, singular ó plural, y se refiera á sustantivo femenino. La regla de la Academia, que en efecto observan muchos, es que se diga: *le* tomó, *les* tomó declaracion, y en todo caso su autoridad tiene mas peso que mi opinion. No obstante, he observado que el uso no es uniforme, y que muchas veces, no solo en conversacion sino aun en lo escrito, se dice refiriéndose á un femenino, como á *señora: Cuando*

1. Son incontestables esos preceptos por mas que con frecuencia tanta los hayan quebrantado Martinez de la Rosa, Salvá y otros. Hay mas, la aplicacion del neutro *lo* á un objeto determinado del género masculino puede dañar en muchas ocasiones á la claridad de la espresion, como ya lo noté en mi Gramática francesa no menos que en la castellana. Si al oir uno que me parece despropósito, ó embuste solemne, me paro á preguntar — *¿ quien ha dicho eso?* — y que se me responde — *Manuel* — replicando yo con un — *No lo creo.....* nada diria de exacto: ¿á quien se refiere ese *lo? á la cosa dicha*, ó *al sugeto que la dijo?* Está bien el *lo* para el primer caso, y es indispensable el *le* para el segundo, porque solo así podemos distinguir perfectamente la verdad ó falsedad de la cosa en cuestion, de con la veracidad del que la dice. La Academia ha hecho, pues, muy mal tomando el *lo* y el *le* por sinónimos ó equivalentes.

*vea vmd. á D.ª N. díga*la *vmd.*, *ruégue*la; mas bien que díga*le*, ruégue*le*, etc., ó *las*, si está en plural. Y esto no es un capricho ó descuido del que habla ó escribe, es que la analogía le fuerza en cierto modo á explicarse así. Porque, si se dice: *El juez prendió á* un *jitano*, le *tomó declaracion, y* le *condenó á muerte*, ¿no está pidiendo la analogía que se diga, *prendió á* una *jitana*, la *tomó declaracion, y* la *condenó á la galera?* (1) ¿Porqué, *le* tomó declaracion y *la* condenó? ¿Porqué en dativo la terminacion masculina, y en acusativo la femenina? Repito que esta no es mas que la opinion de un particular, y que en todo caso vale mas seguir la de la Academia; pero la he indicado por si esta quiere acaso tenerla presente cuando haga nueva edicion de su Gramática.

En cuanto á la pequeña anomalía que aun así tendríamos en el plural en cuyo acusativo, cuando se refiere á nombres masculinos, se usa de *los*, y en el dativo de *les*, los loitas, cuando se fundan en ella para sostener que en singular se ha de usar *lo* para los acusativos y *le* para dativos masculinos, no han observado que las terminaciones neutras en *o* del artículo, de los tres demostrativos y del pronombre de tercera persona, no pasan del singular, y que así en el plural no hay ya inconveniente (2) en distinguir el acusativo del dativo, diciendo: *El juez prendió á los ladrones*, les *tomó declaracion, y* los *condenó á presidio;* pero si le hay en decir: *El torero se encaminó hácia el toro, y* lo *mató de la primera estocada.* Porque este *lo* equivale á, *y mató el toro:* y así como expresando el artículo no se puede decir, mató *lo* toro, sino mató *el* toro; así tampoco puede decirse buscó al toro y *lo* mató. *Lo*, tanto en el artículo, como en el pronombre (que

---

1. No estoy conforme con semejante doctrina y con razones de bastante fundamento, á mi ver, la combatí en mi Gramática (Véase la tercera edicion). Aquí no daré por lo mismo mas respuesta que la siguiente.— Porque — *le tomó declaracion* — es — *la declaracion tomada á ella* —; y la condenó — es — *ella la condenada.* Ya que quiere Hermosilla analogía para las personas, no está demas que nosotros la invoquemos tambien para las cosas, porque los preceptos con tanta exactitud deben alcanzar á aquellas como á estas.

2. Expresion muy impropia en semejante caso, porque debió decir el autor — *es preciso* distinguir. — Se trata de un principio rigoroso, y no conviene dejarle abierto al libre arbitrio de cada uno. ¿Qué hubiera dicho Hermosilla de un escritor de nombre que hubiese puesto: —*El juez prendió á los ladrones* —les *tomó declaracion*, y les *condenó* — ó bien — los *tomó declaracion*? Que ese escritor habia quebrantado las reglas del arte. El caso es que con su —*no hay ya inconveniente en distinguir el acusativo del dativo*, deja por supuesto que el precepto está en *confundirlos*, cosa bien agena en verdad de un entendimiento tan lucido como se muestra el de Hermosilla en todo cuanto dice.

en suma es el artículo mismo variado en sus terminaciones cuando hace de pronombre) es siempre una terminacion neutra, que no pasa del singular, y que por tanto en todo este nunca puede ponerse como masculina. En el plural donde ya no existe, no es lo mismo; y es una variedad preciosa que haya *los* para acusativo, y *les* para dativo. No sé si me engaño, pero me parece evidente que el *lo* nunca puede ser masculino. Otra prueba: si con los demostrativos la terminacion *o* neutra nunca se refiere á un sustantivo masculino, y nadie hasta ahora cuando le han presentado dos sombreros, por ejemplo, y le han preguntado: *Cuál elige vmd.?* ha respondido: *Elijo esto*, sino *este*: ¿porqué, cuando le preguntan: *Eligió vmd. ya sombrero?* ha de responder: *Sí ya lo elegí?* ¿Porqué en este pronombre la terminacion *o* ha de ser masculina y no en los otros? Dónde está la analogía? ¿Qué fundamento puede tener esta anomalía tan descomunal? No insistiré mas sobre una cuestion puramente gramatical, y por tanto ajena de esta obra, en la cual se supone ya ventilada. Si la he tocado, es porque todavía no la he visto bien discutida en ningun libro.

En el régimen de los nombres, pues los nuestros no tienen como en latin varias inflexiones ó desinencias para indicar sus diversas relaciones con las otras palabras de la oracion, y aquellas se enuncian por medio de las preposiciones *de*, *á*, *para*, diciendo *de Pedro*, *á Pedro*, ó *para Pedro*, donde el latino diria, *Petri*, *Petro*; no puede haber dificultad. Sin embargo, como al nombre que en latin estaria en acusativo le juntamos la preposicion *á*, si es nombre de persona ó cosa personificada, y no se la juntamos cuando es de cosa no personificada, y decimos, *Amo á Dios*, á *mi prójimo*, á *mi padre*; pero nunca, *Amo á la gloria*, á *la virtud*, sino, *la gloria*, *la virtud*; puede ocurrir alguna duda, porque hablándose de seres abstractos, no siempre es fácil distinguir si los consideramos como personificados ó no. Así, no se puede establecer una regla general, constante y uniforme sino respecto de las personas verdaderas, porque nunca es permitido decir *amo Pedro*, *amo Juan*; respecto de las cosas no la hay.

En cuanto á la construccion de los verbos con las preposiciones, aunque evitando, como se ha prevenido, las anticuadas y extranjeras, se tiene ya mucho adelantado para escribir correctamente, añadiré sin embargo, que esta cualidad de la correccion es distinta de la pureza, y añade un grado mas de

perfeccion al estilo. En efecto, la construccion puede no ser ni anticuada ni extranjera, y ser todavía incorrecta: 1° Si se ha omitido una preposicion que debió expresarse. Por ejemplo, en el verbo *perdonar* se construye con *á* la persona á la cual se perdona algo, y desde el *Padre nuestro* aprendemos á decir: *así como nosotros perdonamos* á *nuestros deudores*. Por consiguiente el omitirla seria una lijera incorreccion. 2.° Si se pone una preposicion por otra, aunque en esto no se imite una locucion extranjera; verbi gracia, si con el verbo *abocarse*, que pide *con*, pues decimos, *abocarse con alguno*, se usase *á*, y se dijese, *abocarse á Pedro*. 3.° Si dos ó mas verbos que se construyen con preposiciones diferentes, se refieren á una sola: por ejemplo, el verbo *sitiar*, ó la frase *poner sitio*, se construyen con *á*, y el verbo apoderarse con *de*. Seria pues incorrecto decir: *Aníbal sitió y se apoderó de Sagunto.* En este ejemplo la incorreccion salta á los ojos; pero en muchas ocasiones no es tan visible, y aun escritores de mérito suelen cometer esta falta.

Esto es lo único que en esta obra, que supone estudiadas ya las reglas gramaticales, puede decirse en órden á la correccion. Así, terminaré este artículo advirtiendo que los defectos relativos á las construcciones gramaticales son siempre graves, si proceden de ignorancia; pero que á veces, aun sabiendo las reglas de sintáxis, quebrantamos alguna, ó por inadvertencia, ó porque nos creemos autorizados para ello. Lo primero se llama *descuido*, lo segundo *licencia*. Tal es esta de Fr. Luis de Leon (cancion *A nuestra Señora*, estrofa III):

> Y mis ojos, cobrando mucha lumbre,
> *Pásmaron* del engaño,
> En que andan los que rigen la alta cumbre
> Del mundo á quien adoran.

Aquí, como se ve, omitió el pronombre recíproco *se*, necesario al verbo pronominal *pasmarse de* algo, licencia tolerable en un poeta como Fr. Luis de Leon: en otro de inferior nota seria reprensible. Las reglas en órden á los descuidos y á las licencias son las siguientes:

1.ª *Los descuidos solo pueden ser disculpables con estas tres condiciones: 1.ª que recaigan sobre reglas de poca importancia: 2.ª que aun así no se cometan sino en aquellas obras que por su naturaleza se acercan al tono descuidado y libre de la conversacion: 3.ª que con ellos gane algo el estilo en sencillez y naturalidad.* Sin estas tres con-

diciones, todo descuido en materia de correccion es una verdadera falta.

2.ª Como las licencias, ó sean las voluntarias trasgresiones de las reglas, son de dos clases, unas autorizadas ya por el uso con el nombre de *figuras de construccion*, y otras *nuevas*, porque hasta entónces nadie se ha tomado la libertad de usarlas; téngase presente que *estas solo pueden ser tolerables en poesía; y aun allí para aventurarlas en corto número, es menester que el poeta haya alcanzado ya con otras obras la autoridad de tal: y que en la prosa no son permitidas licencias verdaderamente nuevas; pero sí es muy permitido y necesario emplear las ya usadas, ó las figuras gramaticales.* Los que con supersticiosa nimiedad huyen cuanto pueden de emplear semejantes licencias, aun cuando las autorice el uso de los buenos escritores se distinguen de estos por el título de *puristas*.

ARTÍCULO III.

Propiedad, precision y exactitud.

Una expresion, aun siendo pura y correcta, puede enunciar no la idea que queremos, sino otra distinta; puede enunciar aquella misma que intentamos, pero no completamente; ó puede enunciarla junto con alguna circunstancia que no la convenga en aquel caso. La *propiedad* se opone al primer defecto, la *precision* al segundo, la *exactitud* al tercero. Por eso he reunido estas cualidades del estilo, porque todas tres son relativas á lo completo ó incompleto de las expresiones. Se ve pues que la *propiedad* consiste en que *estas no representen una idea distinta de la que queremos*; la *precision* en que *no la enuncien en términos genéricos que convengan tambien á otras*, y la *exactitud* en que *no la presenten mas completa de lo que es en realidad.* Para reunir estas tres cualidades no hay mas regla que una, y es que se estudie mucho la lengua en que se ha de escribir, y se tenga bien conocido y fijado el valor *etimológico* y *usual* de todas sus voces, y señaladamente de las que se llaman *sinónimas*. Porque, estas significan, sí, una misma idea fundamental; pero cada una de ellas la expresa con alguna diversidad en las circunstancias: y si no se tienen bien deslindadas estas diferencias, es fácil decir algo mas ó algo ménos de lo que en rigor intentamos. Como este es un punto importantísimo, y por desgra-

cia no tenemos un buen diccionario etimológico de la lengua castellana (1), ni un tratado completo de sus sinónimos; pondré un ejemplo para que se forme alguna idea de lo que son estos, el cual al mismo tiempo hará ver en qué consisten, y en qué se diferencian, la propiedad, la precision y la exactitud.

Los tres verbos *dejar*, *abandonar*, *desamparar*, convienen en el fondo de su significacion, ó expresan la misma idea fundamental de *apartarse*, *separarse*, *desprenderse*, *desasirse* de alguna cosa, y por esto se llaman sinónimos; pero cada uno designa una especie distinta de separacion y desprendimiento. *Dejar* designa al *desasimiento* en general, sea de cosa propia ó ajena, sea para siempre ó temporalmente; *abandonar* añade la circunstancia de propiedad y perpetuidad; *desamparar* indica ademas la de negar á la cosa que dejamos y abandonamos, el amparo y la proteccion que estamos obligados á darla. Se ve pues que no se puede usar indiferentemente de estas tres palabras, y que segun los casos será preciso preferir una ú otra. Así del que sale de su patria á viajar, pero con intencion de volver á ella, se dirá que la *deja*, porque se va por algun tiempo; pero no se dirá bien que la *abandona*, porque no la ha dejado para siempre, ni ha renunciado á los derechos que en ella pueden competirle. Del que en efecto la deja para siempre, se extraña y toma otra nueva, se dirá bien que *abandona* la primera; pero no se podrá decir en rigor que la *desampara*, si él por su profesion no está obligado á defenderla. Esta expresion cuadraria exactamente al militar que en tiempo de paz se marcha para siempre á país extranjero. Digo, en tiempo de paz, porque si fuese en tiempo de guerra, haria algo mas que *desamparar* su patria; seria un *desertor* ó un *traidor*, segun las circunstancias. Ahora, para que se vea en qué consiste cada una de las tres cualidades de que estamos tratando, supongamos que, hablándose del simple particular, que cuando no está obligado á prestar ningun servicio á su patria, sale de ella y se establece para siempre en otro país, se dijese que *ha sacrificado* su patria; la expresion seria *impropia*, porque la palabra sacrificar significa una idea

1. Y es absurdo en la parte metafórica, disparatado en la lójica, muy poco brillante en la filosófica. La Academia española ha probado, sobre todo en la última edicion de su Diccionario, que tiene en poco la gloria, que no le importa nada que nuestra lengua vaya perdiendo poco á poco, por negligencia de sus *tutores*, los tantos tesoros con que la enriquecieron nuestros abuelos, en una palabra, que á la manera de ambicioso mercader, busca el logro precisamente donde el amor propio no debiera buscar mas que fama.

distinta de la de apartarse, separarse, etc. Si se dijese simplemente que la ha *dejado*, la expresion no seria ya en rigor impropia; pero seria *vaga*, porque presenta, sí, la idea que queremos, pero no completamente, pues no dice si ha dejado su patria para siempre, si ha renunciado á ella. Si se dijese que la *ha desamparado*, la expresion no seria vaga, sino al contrario, demasiado *circunscripta*, y por lo mismo *inexacta;* pues no es *exacto* decir que desampara una cosa el que ántes no la amparaba, ó á lo ménos no tenia obligacion de ampararla. ¿Cuál será pues en el caso propuesto la expresion propia, precisa y exacta? La de, *ha abandonado su patria*. Debe advertirse que, aunque teóricamente la falta de propiedad y la de exactitud se distinguen muy bien, estas dos cualidades positivas se confunden en el uso, y no se dice de una expresion que es *propia*, si al mismo tiempo no es *exacta*.

Como este es uno de los puntos mas capitales en el arte de hablar, pues quizá la mayor dificultad que hay es la de hallar siempre y en cada caso particular la expresion propia para la idea que queremos expresar, daré todavía otros ejemplos de expresiones defectuosas en esta parte. De las que á un tiempo son propias, precisas y exactas, no es ya necesario citar otros nuevos. En todos los trozos de nuestros buenos autores que he presentado hasta aquí como dechados de otras bellezas, son en general propias y muy propias las expresiones. Mas como he dicho que para hablar con propiedad, es necesario tener bien conocido el valor etimológico y *usual* de las voces, y acaso no todos tendrán bien entendida su diferencia, explicaré este punto, que es importante, ántes de pasar á citar ejemplos de expresiones impropias: lo cual servirá tambien para que se vea porqué algunos términos que citaré como impropios, lo son, sin embargo de que segun su valor etimológico podian representar la idea que el autor quiso expresar con ellos. *Lleno* y *pleno* son dos términos rigurosamente sinónimos por su etimología, ó mas bien son una misma palabra variada únicamente en el modo de escribirse. Por consiguiente, bajo ambas formas su valor etimológico es el mismo, y bajo ambas expresan idénticamente la misma idea, á saber, la de que una cosa que puede recibir dentro de sí otra ú otras, tiene ya toda aquella cantidad, ó todo aquel número que puede contener. Así decimos, *un vaso lleno de agua*, esto es, en el cual se ha echado toda la cantidad de agua que permite su capacidad: *el teatro estaba lleno de gente*, esto es, que en él habia todo el

número de espectadores que caben en sus diferentes partes. Se ve pues que si dijésemos, *hoy hay Consejo lleno*, esta voz no seria etimológicamente impropia, pues expresaria exactamente que asisten al Consejo todos los individuos que tienen derecho de asistir. Sin embargo, como para esta y otras frases semejantes el uso ha consagrado exclusivamente la otra forma *pleno* por razones que seria prolijo explicar, es impropio decir, *Consejo lleno, Audiencia llena, claustro lleno.* De aquí se infiere que los que han dicho, que en ninguna lengua hay dos palabras perfectamente sinónimas, no se han explicado con toda la exactitud que se requiere en estas materias. Han debido decir que hay muy pocas voces (1) que segun su valor etimológico y usual sean completamente sinónimas; pero que muchas, que lo son, atendida sola su *etimología*, no se pueden poner indistintamente una por otra, porque el uso ha consagrado uno de los dos sinónimos para cierta clase de ideas, y el otro para otras. Por ejemplo, el adjetivo *insano, insana,* que literalmente quiere decir *nosano,* puede significar, segun su valor etimológico, lo mismo que *enfermo;* pero, como el uso emplea este último para designar la *no-sanidad física,* y el primero para la *no-sanidad intelectual ó moral;* seria impropio emplear este, cuando se trata de enfermedades del cuerpo, y aquel cuando se habla de las del espíritu. Así nadie dice: *mi padre está insano,* para dar á entender que tiene alguna indisposicion física; y al contrario, nadie ha dicho tampoco hasta ahora, *guerra enferma, furor enfermo,* en las expresiones en que se da á la guerra y al furor el epíteto *insanos,* para significar que no obran ó no se gobiernan por las reglas de la sana razon, etc. Lo mismo debemos decir del adjetivo *funeral.* Este no debe emplearse sino cuando se habla de cosas que tienen relacion con la muerte ó los funerales de alguno; y así se dice bien, pompa *funeral, funeral lamento.* Usarle pues como sinónimo de *funesto, fatal,* diciendo, verbi gracia, *golpe funeral, funeral misterio,* por, *golpe, misterio fatal,* y, *funeral respuesta, funeral secreto,* por, *funesta respuesta, funesto secreto,* es aplicar con impropiedad el adjetivo *funeral,* pues aunque tiene la misma significacion radical que *funesto,* como derivados ambos de la voz latina *funus,* no podemos emplear indistintamente uno por otro, porque no tienen la misma acepcion usual. El primero

---

1. *Il n'y a pas de* SYNONYMES *parfaits dans les langues,* dijo mucho antes *Lamotte.*

se emplea en sentido literal, y el segundo en el trasladado ó metafórico por *cosa triste* ó *dañosa*, esto es, que puede acarrear males, desgracias, etc. Al contrario hay ciertos sinónimos de uso, si puedo explicarme así, que pueden emplearse uno por otro, aunque por el valor gramatical de sus terminaciones haya entre ellos alguna lijera diferencia. Tales son, por ejemplo, *gratitud* y *agradecimiento*. Aunque por la diferente desinencia de ambos se pudiera asignarles diverso valor, y decir que el primero enuncia con mas precision *el hábito*, y el segundo *la accion* de agradecer, sin embargo en el uso se confunden casi siempre, y se dice indiferentemente, *lleno de gratitud*, ó *lleno de agradecimiento*. En estos casos, que á la verdad son raros, el oido es el que escoge.

Ademas de la impropiedad ó inexactitud que puede hacer en las expresiones, por haberse empleado equivocadamente los sinónimos de etimología ó de uso, pueden ser tambien aquellas vagas é inexactas por mala eleccion de voces que no son sinónimas, pero que no expresan con precision y exactitud la idea que se quiere comunicar. Por ejemplo, en la *Égloga* IX de Balbuena, dice Ursanio á Tirseo :

> No lo tendré, pastor, mas encubierto :
> Así el cielo *me ponga de su mano*
> *En el punto y compas de mi concierto.*
>
> Un rostro ví, Carillo, soberano, *etc.*

Aquí no hay mal uso de sinónimos; pero hay una expresion muy vaga, la de, *el cielo me ponga en el punto y compas de mi concierto*, para decir el cielo me restituya la paz y el sosiego que he perdido. Las voces *punto*, *compas* y *concierto* son de tan lata significacion y se pueden aplicar á tantos objetos, ya literal, ya metafóricamente, que seria difícil adivinar lo que el autor quiso significar aquí con ellas, si él mismo no hubiese expresado con mas precision un pensamiento semejante, diciendo en la *Égloga* V :

> Canta Pastor, que el cielo soberano
> *Al regocijo y al placer perdido*
> *Te vuelva*, como puede, de su mano.

Esto es explicarse con exactitud.

ARTÍCULO IV.

Concision.

Si una expresion *presenta exactamente la idea que de-*

seamos comunicar, y ademas la enuncia con solo aquellas palabras que sean necesarias para su cabal inteligencia, se dice que es *concisa;* pero si *contiene alguna ó algunas otras no necesarias*, se llama *redundante*. Debiendo las palabras de una expresion corresponder respectivamente á las partes del pensamiento que enuncian, es evidente que si hay redundancia de palabras, la habrá tambien de pensamientos parciales en el total que la expresion representa. Y pues ya se ha prevenido por punto general que no se introduzcan de aquellos sino los necesarios, parecia que no era necesario hablar de la concision de las expresiones, porque en rigor no puede haber en estas redundancia, si no la hay en las ideas que expresan. Sin embargo, como al tiempo de escribir, atendemos mas á los signos que vamos empleando, que á lo que significan; y ya por cuidar del número y armonía de la cláusula, ya porque nos parece que no queda bien expresada la idea con una sola palabra, añadimos otras no necesarias; es preciso advertir que semejantes añadiduras deben cercenarse. Porque si á veces se puede sacrificar algun tanto de concision en favor de la armonía y numerosidad de la frase, esto se entiende en aquellas obras que tienen por objeto principal el deleitar, como las poéticas; pero en las que se dirigen á instruir, como las didácticas, vale mas sacrificar la melodía á la concision que no al contrario. En las obras mismas en que es mas necesaria la armonía, la falta de concision ha de ser muy poco sensible.

Téngase presente que la precision y concision en las expresiones, aunque algunos las hayan confundido, son cosas absolutamente distintas. Ambas voces, como derivadas de los verbos latinos *præcidere*, *concidere*, compuestos de *cædo*, convienen en la idea fundamental de *cortar;* pero cada una indica diversa especie de cortadura, si puedo explicarme así. La *precision* quiere decir que se ha escogido el término que mejor determina el objeto, le circunscribe, le *corta* y le separa de otros con los cuales pudiera confundirse. La *concision* significa, que la expresion no contiene mas signos que los necesarios para representarle, aunque estos por otra parte sean acaso vagos. Esto es tanta verdad, que á veces la expresion mas *concisa* es tambien la mas *vaga;* y al contrario, las demasiadamente *precisas* y circunstanciadas suelen ser por lo mismo *redundantes*. Un ejemplo lo demostrará: si hablando del triunfo de los romanos, dijese yo que el triunfador iba en un magnífico carro, etc., y llevaba *una cosa* en la cabeza; la expresion

no podia ser mas concisa, pero tampoco mas vaga. Si dijese que llevaba una *corona*, habria igual *concision*; pero todavía no la *precision* necesaria, porque no diciendo de qué era la *corona*, no se sabria si era de oro, laurel, álamo, oliva ú otra materia. Si dijese, una *corona de laurel*; la expresion seria bastante *precisa*, y aunque no tan *concisa* como las anteriores, no llegaria á *redundante*. Si queriendo explicarme con nimia exactitud, dijese *una corona formada de ramas de laurel entretejidas unas con otras*, la expresion nada tendria de vaga y genérica, pero seria ya algo *redundante*, porque á no ser un niño, todos al leer *corona de laurel*, comprenden que estaba formada con las flexibles ramas de esta planta. En la concision misma hay todavía que distinguir la concision en las palabras y la concision en la construccion. La primera exige que las expresiones no contengan mas signos que los rigurosamente necesarios, para que el lector ú oyente forme cabal idea de lo que se quiere decir: la segunda, que se omitan todas aquellas formas gramaticales ó partículas que sin perjuicio de la claridad puedan suprimirse. Volviendo al ejemplo citado, como la expresion *corona de laurel* basta para que se entienda lo que se quiere significar con ella, he dicho que seria inútil redundancia añadir á corona *formada de ramas de laurel entretejidas unas con otras*. Esta es falta de concision en la expresion misma del pensamiento, porque está recargado de ociosos pormenores. Mas si dijésemos *una corona, la cual era de laurel*, aquí habria redundancia, no en la expresion, considerada como signo lógico del pensamiento, porque este no está individualizado con inútiles circunstancias como en la anterior, sino en la construccion; porque bastando la preposicion *de* con el sustantivo *laurel* para decir lo que deseamos, hemos escogido la forma mas larga de una oracion de relativo. Y si se añadiese, *la cual corona era*, habria aun mayor redundancia gramatical, porque se repetia con el relativo su antecedente *corona*, pudiendo suprimirle por elípsis. Advierto esto para que cuando, al tratar de la coordinacion de las cláusulas, volvamos á encargar que se omitan todas las expresiones y palabras inútiles, no se crea que repetimos una cosa ya dicha. Allí hablaremos de las frases y voces oratoriamente inútiles, aquí de las que lo son consideradas como signos de las ideas, lo cual, como se ha visto, es cosa muy diversa.

Tampoco se debe confundir la concision de las expresiones con lo mas ó ménos difuso del estilo. Todas las de un escrito

pueden ser en extremo concisas, y sin embargo la obra entera será prolija y difusa, si está recargada de pensamientos no necesarios, ó si muchos de ellos están presentados de varias maneras diferentes. Las frases de Ovidio son bastante concisas, y su estilo es sin embargo redundante, porque gusta de variar un mismo pensamiento. Séneca afectó todavía mas la concision en las frases, y no obstante es nimio y prolijo muchas veces, porque en cogiendo entre manos una idea, no la deja hasta haber apurado cuanto su rica imaginacion le sugeria para ilustrarla, amplificarla y variarla de cien maneras diferentes. En el pasaje de Quevedo que dejo citado como ejemplo del defecto llamado *perisología*, que es cabalmente el de amplificar demasiado un pensamiento variándole de muchos modos diferentes, si se examinan cada una de por sí las expresiones, en ellas no hay verdadera redundancia; pero el todo es difuso y perisológico por haber insistido tanto el autor sobre dos solos pensamientos, y haberlos presentado bajo tantos aspectos diferentes. La *tautología* de Lope, copiada allí mismo, es todavía mas difusa; y aunque no hay quizá una expresion que en sí misma sea redundante, y que no fuese muy buena si estuviese sola, el todo del pasaje es difuso, porque hay doce, cuando una sola bastaba.

ARTÍCULO V.

Claridad.

Se llama *clara* una expresion, cuando *ofrece un solo sentido, y no puede este dejar de ser entendido por aquellos á quienes se dirige; oscura*, cuando *puede suceder que aquellos no le comprendan, aun siendo único*; y *equívoca* ó *ambigua*, la que *ofrece dos ó mas á un tiempo*. La claridad, oscuridad y ambigüedad de las expresiones resulta, ó de que los términos que se emplean son respectivamente claros, oscuros, equívocos; ó de que la relacion de unos con otros está ó no bien indicada por su coordinacion. De la que proviene de esta última se hablará, cuando se trate de la composicion de las cláusulas; ahora solo consideramos la que resulta de las palabras mismas. Limitándonos á esta, se ve que toda expresion propia y exacta no puede dejar de ser entendida por los que conozcan el valor de los términos; que toda la que reune aquellas cualidades, ha de ser clara en sí misma; y que si las palabras, que por otra parte expresan las ideas con propiedad

y exactitud, hubiesen de ser necesariamente inteligibles para aquellos que comprendemos en el círculo ideal de nuestros oyentes ó lectores, era excusado hacer de la claridad una cualidad distinta de aquellas. Pero como á veces sucede que las palabras mas exactas y propias pueden no ser entendidas por aquellos á quienes nos dirigimos, es necesario hablar de ella con separacion, y prevenir que en este caso debemos usar de expresiones que el lector pueda entender, aun cuando sean ménos exactas. Esto supuesto, veamos qué palabras son las que á veces podrán no ser entendidas por aquellos á quienes se habla. A tres clases pueden reducirse: 1.ª las *técnicas:* 2.ª las *sábias* ó *cultas:* 3.ª las *equívocas.*

Términos técnicos.

Se llaman así los que *están consagrados determinadamente á objetos de ciencias y artes; y de estos es claro que no se debe usar, sino cuando se hable con los profesores de la facultad á que pertenecen*, porque los demas no los entenderán, ó á lo ménos no tienen obligacion de entenderlos.

Contra esta regla pecan en el dia algunos escritores, que en obras destinadas á la comun lectura emplean, ya en la acepcion literal, ya en la metafórica, términos técnicos de ciencias exactas, y nos hablan continuamente de razones directas ó inversas, órbitas, centros de gravedad, atraccion, paralelismo, etc., etc. Estos términos serán alguna vez los mas precisos y exactos para expresar la idea; pero no siendo en obras científicas, es menester buscar otras palabras que, aunque ménos exactas, sean mas inteligibles para el comun de los lectores. Nuestros poetas del siglo XVII., por haber creido que la poesía consiste en hablar como energúmenos y en un lenguaje que nadie pueda entender, llenaron sus composiciones poéticas de términos técnicos, ya de astronomía, ya de náutica, ya de otras ciencias y artes que debian suponer ignoradas de la mayor parte de sus lectores; pero ellos querian pasar por hombres muy leidos, y buscaban de intento las ocasiones de lucir su erudicion. Lope de Vega empleó en su *Jerusalen* tantas expresiones oscuras, ya por lo recóndito de las alusiones á puntos poco conocidos de mitología ó de historia, ya por el uso inoportuno de voces técnicas, que conociendo él mismo que sus lectores no entenderian muchas cosas, tuvo que ponerla un crecidísimo número de notas para explicar los pasajes os-

curos. Tómese cualquiera el trabajo de recorrerlas, y hallará un larguísimo catálogo de ininteligibles versos que seria largo citar. Allí verá que *Colorobo*, por ejemplo, es una estrella que está en la constelacion de Orion, y acotado el *Almagesto* de Tolomeo. Y ¿quién si no es astrónomo, lo sabria, si el poeta no lo hubiese explicado en su nota? Hallará dado á la Vírgen el epíteto de *Cristótocos*, voz greco-teológica muy buena para un Concilio, pero que está muy fuera de su lugar en un poema épico; y hallará..... qué no hallará? ¿Quién puede dar idea de todo el pedantismo con que están afeados pasajes por otra parte muy poéticos? Y no es solo en la *Jerusalen;* en todas las demas obras suyas reina el mismo mal gusto. En la *Circe*, por ejemplo (canto I.), tiene esta octava:

Ya la discordia por mujer nacida,
De la hermosura fácil y el deseo,
En sangre, en *fuego* y en *furor* teñida,
Y esparcido el cabello *meduseo*,
De la llama fatal de la encendida
Mísera Troya, en hombros de *Apogeo*,
Vestida de una nube polvorosa,
Miraba la *tragedia* lastimosa.

En hombros de Apogeo por *desde lo alto del cielo*, es expresion oscura para el que no entienda de astronomía, que serán casi todos los que la lean. Y al fin en esta octava de Lope no hay mas que un término técnico; pero ¿qué diremos de una de Balbuena, en la cual hay un gran número, y á excepcion de dos ó tres que ya han pasado al lenguaje vulgar, los restantes están exclusivamente reservados á la astronomía ó á la astrología judiciaria? El mágico Malgesi hace en el libro XVII. una descripcion científica del cielo y de sus diferentes constelaciones (lo cual ya es en sí mismo una ridícula pedantería en un poema épico), y hablando de la admirable máquina del mundo y de la infinita sabiduría de su Autor, dice que este

Allí estrellas labró, allí movimientos
Cielos, luces, planetas, *conjunciones*,
Signos, *centro*, *epiciclos*, *detrimentos*,
Puntas, *gozos*, *caida*, *exaltaciones*,
Casas, *orbes*, *apogios*, *decrementos*,
Solsticios, cursos, vueltas, estaciones,
Aspectos, rayos, *auges*, *deferentes*,
Climas, ruedas, esferas y *ascendientes*.

Esto no es ser poeta á la manera de Virgilio; pero es hacer ver que se han leido libros de astrología, y es lo que el Sr. Bal-

buena queria que supiésemos. Con este motivo es preciso hacer aquí una observacion importante. En un poema se ofrece hablar de cosas que son objeto de una ciencia ó arte, como del cielo y los astros, de la tierra y sus regiones, de naves, edificios, etc.; y entónces se pueden nombrar algunas cosas con sus nombres propios, con tal que estos hayan pasado ya al lenguaje comun, ó sean bastante conocidos; pero es necesario evitar todos aquellos que no son usados ni entendidos sino por los profesores de la ciencia ó arte á que pertenecen. Por ejemplo, Homero, Virgilio, y otros buenos poetas han nombrado algunas constelaciones, como el *Carro* ó la *Osa*, el *Boyero*, *Orion*, *las Pléyadas*, *el Escorpion*, *Cáncer*, porque estas son bastante conocidas aun del vulgo, y sobre todo de la gente del campo; pero se guardaron muy bien de emplear los nombres propios de algunas de las estrellas que componen cada constelacion, como el *Colorobo* ya citado. Hablan tambien de naves, y nombran las partes mas visibles de un bajel, como proa, popa, velas, mástil, quilla, timon, cubierta, etc.; pero ninguno de los que tuvieron buen gusto, aunque acaso por haber navegado, entendiese la nomenclatura técnica de las partes mas pequeñas, lo empleó en sus poemas, porque conocian que sus lectores no serian todos carpinteros de ribera. Así ninguno de ellos, al describir una tempestad, ha dicho en su respectiva lengua como Balbuena en castellano (lib. XIII.):

. . . . del austro un negro torbellino
La triste nao acometió de lado,
Con que el árbol mayor al agua vino
Por la firme *carlinga* destroncado.
Rompió el vaiven dos *curvas* de camino,
De una *amura* el *baupres* quedó colgado,
Rota la *triza*, y fuera de su engaste
El *cuadernal*, *roldanas* y el *guindaste*.

Porque conocian que casi todos sus lectores ignorarian lo que significaban en sus idiomas los términos técnicos equivalentes á los castellanos *carlinga*, *amura*, *baupres*, *triza*, *cuadernal*, *roldana*, y *guindaste*.

Los buenos poetas hablan tambien de edificios, y á veces los describen; pero especifican aquellas partes solamente, cuyos nombres han pasado ya al lenguaje usual, como fachadas, columnas, puertas, ventanas, techos, artesonados, arcos, bóvedas, etc.; y ninguno de ellos vá á buscar á los libros de arquitectura las voces artísticas de otras partes mas menudas,

para hacer de los inteligentes, diciendo como el mismo Balbuena (lib. v.):

Las puertas adornadas de *festones*,
De *istriadas* columnas y de *lazos*,
Frisos, *triglifos*, *ménsulas*, *cartones*,
Acroterias, *metopas*, y *cimazos*,
De oro y estuco *piñas* y artesones,
Frontispicios y bellos *lagrimazos*:
Y en las bóvedas y altos *lacunarios*,
Varios *florones* y mosáicos varios.

Y si algun latino usó de la voz *lacunar*, que corresponde al *lacunario* de Balbuena, es porque aquella era usual en el lenguaje comun; y no lo dudará el que haya leido á Juvenal, y se acuerde de aquel hemistiquio, *doctus spectare lacunar*.

Voces cultas ó sábias.

Se llaman así *las que, aun no siendo exclusivamente propias de una profesion particular, sin embargo, por ser tomadas de alguna de las lenguas muertas que llamamos*, sábias, *como el griego y el latin, no pueden ser entendidas sino por las personas que saben dichas lenguas.* De estas voces sábias es claro que debe abstenerse todo escritor; pero debe advertirse que para que un término sea rigurosamente culto, no basta que pertenezca á una lengua sábia, porque entónces lo serian infinitos de la lengua castellana que los ha tomado de la latina. Es menester ademas que no estén adoptados en el lenguaje comun y no hagan parte de la lengua, ó á lo ménos que sean poquísimo usados.

Cuánto mal gusto reinó en esta parte en casi todos los escritores nuestros del siglo XVII. y principios del XVIII., lo saben hasta los niños que han oido hablar de la secta de los *culteranos ó cultos*; y el que quiera ver hasta qué punto llegó la extravagancia, y cómo esta pasó de los escritos hasta la conversacion ordinaria, no tiene mas que leer *la culta latiniparla* de Quevedo, y la comedia de Calderon *No hay burlas con el amor*. En esta verá que los guantes se llamaban *quirotecas*, y que para decir una dama á su hermana que no se acercase, decia;

No te *apropincues* á mí,
Que empañarás el candor
De mi *castísimo vulto*.

Y para decir que no la reconocia por hermana suya, porque estaba enamorada ó tenia novio, daba esta razon diciendo:

Porque no quiero tener
Hermana *libidinosa.*

Así no me detendré mas en este punto, y tambien porque aquella ridícula jerigonza ha desaparecido ya casi del todo; y solo daré algunos ejemplos de escritores, que aunque en general no se contagiaron de este mal gusto, y aun se burlaban de los cultos, cayeron alguna vez en lo mismo que reprendian. Tal es Lope, que censuraba el culteranismo de Góngora, y sin embargo en su *Jerusalen*, lib. xv., dice:

Osorio tiene en tanto con heridas
Mortales á sus piés á Orfin y á Clorio,
Y la tierra de partes divididas
De Diomédes parece el *diversorio*;

lo cual en lenguaje humano quiere decir, que se parecia á la *casa* ó al *establo* de aquel Diomédes de la fábula, que mataba á los huéspedes que llegaban á su palacio y echaba los cuerpos despedazados á sus caballos.

Jáuregui, *Farsalia*, lib. iii., dice:

Volando cubren la *superna* esfera
Las astas, y cayendo, la marina.

La voz *superna* es rigurosamente culta, como enteramente latina y no adoptada en el uso comun; la usual era *superior* ó *celeste*. Tambien lo es la de *insaturable*, que Diego Mejía usó en su traduccion de las *Heroidas*. En la de *Safo* dice esta hablando de su hermano:

Y agora pobre humilde, *insaturable*,

la no culta hubiera sido *insaciable*. Debe notarse que algunas voces no son en rigor cultas, porque se usaron en otro tiempo y se conservan en ciertas fórmulas particularmente del foro; pero como están ya desterradas del lenguaje usual por demasiado latinizadas, tampoco pueden emplearse fuera de aquellas fórmulas. Tales son *perpetrar*, *impetrar*, y algunas otras que casi pueden llamarse técnicas. Así solo deben usarse en las frases á que el uso las tiene consagradas, como, *impetrar una bula del papa*. Por tanto es reprensible Lope, cuando en la *Circe*, canto i., dice:

De Aquíles Pirro imitacion valiente,
Perpetra entre sus aras tal ofensa.

Perpetrar crímenes ó delitos puede pasar en boca de un abogado; y aun estos si tienen buen gusto no emplean semejantes voces latinizadas; pero en un poeta es imperdonable.

Palabras equívocas.

Se llaman así *las que pueden entenderse en dos sentidos, ó porque ellas mismas tienen varias significaciones distintas, ó porque hay otras en la lengua que, escribiéndose y pronunciándose de la misma manera, tienen sin embargo un significado muy diverso.* Las primeras no tienen mas nombre que el genérico de *equívocas*, las segundas se llaman *homónimas*. La palabra *compañía*, por ejemplo, es simplemente *equívoca*, porque significa varias cosas: 1° la accion de estar juntas ó reunidas dos ó mas personas: 2° la totalidad misma de las personas reunidas: 3° una parte de un regimiento. La de *amo* es *homónima*, porque hay en la lengua dos, esto es, *amo* sustantivo (lo mismo que *señor ó dueño*), y *amo* primera persona del verbo *amar:* las cuales, escribiéndose y pronunciándose del mismo modo, son distintas entre sí, significan cosas muy diversas, se derivan de distintas raíces, se diferencian por los accidentes gramaticales, y solo por una casual combinacion han resultado materialmente las mismas. La regla respecto de ambas, es que *nunca se introduzcan en las expresiones para jugar con el vocablo, ó formar lo que llamamos* equívoco, *á no ser en obras jocosas.* Por serlo el *Quijote*, son muy graciosos y oportunos varios equívocos que de tiempo en tiempo se permitió su autor; como cuando, al hablar del arriero que para dar agua á su recua iba á quitar de encima de la pila las armas de D. Quijote, sin hacer caso de las voces que este le daba para que no las tocase, dice (p. 1. c. 3.): *No se curó el arriero de estas razones* (*y fuera mejor que se* curara, *porque fuera* curarse *en salud*), *ántes trabando de las correas las arrojó gran trecho de sí.* Donde, como se ve, juega con las dos significaciones del verbo *curarse*. Lo mismo hizo con igual gracia con las dos de la palabra *truchuela*, que son la de trucha pequeña y la de abadejo, cuando preguntándole el ventero á D. Quijote, si por ventura comeria su merced *truchuela* (es decir, bacalao) respondió el andante: *Como haya muchas* truchuelas, *podrán servir de una* trucha.

Estos equivoquillos vienen bien en una composicion festiva, como la del *Quijote*; pero sentarian muy mal en una égloga que exige otro tono, y en boca de un pastor que no debe decir cosa ninguna que huela á estudio y refinamiento. Por esto y porque ademas, léjos de ser graciosos como los de Cervántes, son insípidos y de muy mal gusto, nadie puede leer con paciencia los siguientes de Balbuena (*Égloga* I.). Hablan dos pastores llamados Rosanio y Beraldo, y dice

Rosanio.

Unos *arcos* y venas van parejas
Por la blanca azuzena,
Que te parecerán oro escarchado,
Mas mirando las cejas
Y la frente serena,
Donde tu paraiso está cifrado;
Verás, no oro escarchado con el hielo,
Mas dos *arcos* de *gloria* en solo un cielo.

Responde *Beraldo.*

Si hay dos *arcos* de *gloria* en solo un cielo,
Serán, pastora mia,
Los dos *arcos triunfales* de tus ojos
Con que amor *tira* al suelo
Saetas de alegría.

No se puede llevar mas adelante el juego de los equívocos. Porque la palabra *arco*, significando primitivamente una porcion de una línea curva, se aplica: 1.° á los pórticos erigidos en honor de los triunfadores, porque eran hechos en forma de arco: 2.° al fenómeno óptico llamado *arco íris*, porque presenta una figura circular: 3.° al instrumento con que se lanzan las flechas, porque tambien es corvo. Balbuena recorrió todas las significaciones, y nos dió unos arcos (las cejas ó las pestañas) *que van con unas venas parejas por una azucena*, y parecen oro escarchado. Luego ya no son oro escarchado ni por escarchar, sino dos *arcos de gloria* en solo un cielo; y al instante ya no son arcos de gloria, sino *arcos triunfales*, y con estos *arcos* el amor tira *saetas* y *saetas de alegría*. No hablan así ciertamente los pastores de Teócrito ni los de Virgilio.

Del mismo jaez es este otro equivoquillo de la *Égloga* IV.

Toribio, este pastor que entra en *juicio*,
Conmigo ahora, como no le tiene,
Cobrarlo piensa con ajeno oficio.

Donde la palabra *juicio* está tomada, 1.° por contienda y disputa que ha de ser sentenciada, y 2.° por sana razon, lo opuesto á demencia. Aun son peores, por hallarse en una epopeya, las siguientes del mismo autor. Hablando en el libro III. del *Bernardo* de una batalla en que su héroe hizo grandes proezas, dice

El diestro brazo le arrancó del codo
Á Fulco, gran maestro de un montante,
Con que le arrebató su saber todo,
Y de muy *sabio* le dejó *ignorante:*
Y al *tahur* Alcin le dió un reves, de modo
Que ambas *las manos* le quitó delante:
Y él, hecho á perder *manos* en el juego,
Quedó del golpe con algun *sosiego.*

¿Puede degradarse mas la majestad épica que con tan pueriles equívocos? Obsérvese tambien la antítesis, *sabio, ignorante,* que ademas de fria é insulsa, hace el pensamiento falso. Porque á un buen esgrimidor de espada, si le cortan las manos, se le imposibilitá, sí, para ejercer su habilidad; pero no se le quita su ciencia, no se le hace ignorante.

En el lib. IV. dice que Oróntes dejó colgado de un árbol por medio de un encanto al mágico frances Malgesi, y añade:

Era la horrible sombra el rey que á cargo
Los necios tiene, y sus descuidos *doma;*
Con quien ya fuera el álamo mas largo,
A su pié puesto el *punto* de una *coma.*

No puede llegar á mas la chocarrería indecente que llamar al que está atado á un árbol *el punto de una coma.* Nótese tambien la expresion impropia *sus descuidos doma;* los descuidos se reprenden ó se castigan, pero no se *doman.*

Los ejemplos citados son relativos á voces que en sí mismas son equívocas, porque tienen varias significaciones secundarias derivadas de la primitiva ó radical, como la de *arcos* que acabamos de ver. Y aunque estos bastan para que se vea cuándo puede jugarse con el equívoco, y cuándo no, añadiré todavía otros, en que se juega con los *homónimos*, advirtiendo que estos son de dos clases: unos perfectos, porque absolutamente se escriben y pronuncian lo mismo, como la palabra citada *amo*, y otros que solo se asemejan en la pronunciacion rápida, pero se escriben de distinto modo, y aun se deben pronunciar con alguna diferencia, como *hierro* (metal), *yerro* (error). Todavía hay otros que no son dos palabras enteramente seme-

jantes, sino sílabas pertenecientes á distintas voces; pero reunidas forman el mismo sonido que las de otra voz. Por ejemplo, *con vino, convino.* De estos y de todos es menester decir lo mismo que de los rigurosos equívocos, á saber, que *son un pueril juguetillo de palabras que solo puede entrar raras veces en composiciones jocosas.*

Por esta razon es oportuno el siguiente equívoco formado con dos homónimos perfectos, y empleado por Alcázar en unas redondillas jocosas en que describe su género de vida, y entre otras cosas dice:

Salido el sol por oriente
De rayos acompañado,
Me dan un huevo pasado
Por agua, blando y caliente;
Con dos tragos del que suelo
Llamar yo néctar divino;
Y á quien otros llaman *vino*,
Porque nos *vino* del cielo.

Mas no siendo la obra tal que permita estas jocosidades, es menester no introducir en una misma cláusula semejantes homónimos, porque aun cuando el autor no quiera hacer equívoco, parecerá que lo intentó. Por esto no quisiera yo encontrar en la oda del maestro Leon al licenciado Grial, la homonimia que hay en la estrofa siguiente:

El tiempo nos convida
A los estudios nobles; y la fama
Grial, á la subida
Del sacro monte *llama*,
Do no podrá subir la postrer *llama.*

Donde ademas de que el tono serio de la oda no permite cosa que pueda ni oler siquiera á juego de voces, como lo parece aquí el haber reunido la tercera persona *llama* con el sustantivo *llama*, que son dos rigurosos homónimos; hay tambien el defecto de emplear este último para designar, á lo que parece, los ingenios limitados, los poetas de ínfimo grado, que no pueden subir al Parnaso; porque llamarlos postrer *llama*, es, como se verá en otra parte, metáfora oscura y forzada. Yo bien creo que Fr. Luis de Leon no queria jugar con la palabra, y que le obligó á ello el consonante; y por esto es ménos culpable que Lope, que de intento juega con el equívoco que resulta de los homónimos *pia*, terminacion del adjetivo *pio*, por piadoso, y *pia*, femenino tambien de otro adjetivo *pio*, *pia*,

por piel de varios colores, como la de algunos caballos, diciendo así (*Jerusalen*, lib. XVI):

> Ismenia, miéntras esto referia
> Manrique, asiendo del arzon la mano
> Subió veloz en Rosaflor (1), más *pia*
> Que su dueño al rendido castellano;
> Porque de los *remiendos* que tenia,
> Haber hecho en su piel *vestido sano*
> Pudo naturaleza, que procura
> Tal vez en los defectos la hermosura.

¿Quién no ve cuán indigno es esto de una epopeya? Pues en la misma jugó tambien otras varias veces con homónimos, ya perfectos, ya de solo oido. Por ejemplo en el lib. II, hablando de unos cristianos que fueron muertos par los sarracenos á orillas del mar de Tiro, dice:

> Triunfó el *martirio* allí junto al *mar Tirio*.

Cuando uno halla en un poema épico, es decir, en una composicion que pide la mayor seriedad, elevacion, nobleza y majestad en el estilo, tan pueriles y bajas chocarrerías, no puede ménos de experimentar una santa cólera, al ver tan indignamente profanado, por decirlo así, el santuario de las Musas. Tambien Balbuena en su *Bernardo* tiene varios homónimos de la misma calaña que los de Lope. Así en el lib. IV., dice que á su héroe, estando durmiendo,

> Parécele haber visto una doncella,
> De un su enemigo, sin por qué, afligida;
> Y que era el enemigo tal, que en ella
> El gusto tiene puesto de su vida:
> Que el *querella* causaba su *querella*,
> Y el ser amada la hace desabrida, *etc*.

No daré mas ejemplos de equívocos ni homónimos; pero ántes de terminar este punto, advertiré que *aun en obras jocosas se use de esta graciosidad con mucha economía; que cuando se introduzcan tengan tanta sal como los que hemos visto de Cervántes*, y que *nunca se acumulen muchos juntos, porque fastidian muy pronto*. Quevedo, por ejemplo, abusó tanto del equívoco, que hoy ya nadie lee sin hastío una serie de ellos tan continuada como la siguiente:

---

1. Nombre de una yegua. *Nota del Autor*.

Los diez años de mi vida
Los he vivido hácia atrás,
Con mas *grillos* que el verano,
Cadenas que el Escorial.
Mas *alcaides* he tenido
Que el castillo de Milan,
Mas *guardas* que el monumento,
Mas *hierros* que el Alcoran,
Mas *sentencias* que el Derecho,
Mas *causas* que el no pagar,
Mas *autos* que el dia del Corpus,
Mas *registros* que el misal,
Mas *enemigos* que el alma,
Mas *corchetes* que un gaban,
Mas *soplos* que lo caliente,
Mas *plumas* que el tornear.

Uno ó dos podian pasar y tener gracia; pero tantos juntos ¿á quien no empalagarán?

Concluiré lo perteneciente á la claridad de las expresiones, añadiendo que aun sin haber en ellas términos técnicos, cultos ó equívocos, pueden ser oscuras; ó porque el escritor, no concibiendo claramente la idea que quiere comunicar, se explica con oscuridad, ó por la mala eleccion de las perífrasis.

ARTÍCULO VI.

Naturalidad.

Aunque las expresiones que reunen las cualidades que llevamos ya recorridas, suelen ser tambien *naturales*, es necesario sin embargo considerar la naturalidad como cualidad distinta; porque en rigor, aun teniendo aquellas, puede faltarles esta. Se llaman pues *naturales* las expresiones, *si teniendo las demas circunstancias de que se ha hablado y hablará, añaden á este mérito el de ser tales que el lector ú oyente juzga que á él mismo se le hubieran ofrecido, y que al autor no le ha costado trabajo el encontrarlas.*

Siendo esta la verdadera idea de lo que se llama naturalidad en el estilo, es claro que carecerá de ella toda expresion en la cual, ó por lo desusado de las palabras, ó por el modo de combinarlas y colocarlas, ó por el aire de importancia que se da á cosas que no lo merecen, ó por la eleccion de voces muy escogidas, ó por un no sé qué, mas fácil á veces de sentir que de explicar, se descubre visiblemente el trabajo y esfuerzo que ha costado su invencion. Semejantes expresiones son las

que los franceses llaman *recherchées*, esto es, traduciendo literalmente, *rebuscadas;* pero como esta palabra nuestra no tiene la misma acepcion y es demasiado familiar, las podemos llamar nosotros *estudiadas*, para denotar que se descubre en ellas el estudio que costó su hallazgo.

Las reglas para escribir con naturalidad son tres: 1.ª la de *no escribir sino sobre cosas que el escritor tenga bien conocidas, de que esté bien persuadido, y que le interesen vivamente;* pues con estas circunstancias, si por otra parte tiene uso y ejercicio, las expresiones se le vendrán, por decirlo así, á la pluma. 2.ª La de *estar siempre muy alerta contra la tentacion de querer singularizarse*, porque, si cae en ella, empleará necesariamente expresiones poco naturales que á él le parecerán muy felices; pero que bien examinadas resultarán, ó bárbaras, ó incorrectas, ó impropias, ú oscuras. 3.ª La de que *se analize con mucho cuidado toda expresion ántes de emplearla, para ver si tiene algun defecto contra la lengua, si es propia, si es clara, y si presenta una combinacion de ideas racional y coherente.* Todavía añadiré otra regla, que aunque tiene sus excepciones puede servir en muchos casos, para asegurarse de si una expresion es natural y de buen gusto: *tradúzcase á otro idioma, como al frances, al italiano, y mejor al latin; y si en cualquiera de ellos pareciere ridícula, deséchese sin mas exámen.* Yo bien sé que cada lengua tiene sus idiotismos, que traducidos literalmente suenan mal en las otras, y que en cada una el uso autoriza ciertas expresiones de sentido figurado que las demas no admiten; y por eso he dicho que esta regla tiene sus excepciones. Pero sé tambien por experiencia propia, que de cien veces que se aplique, las noventa y nueve no falla. La traduccion á otra lengua es la piedra de toque de toda composicion. Al traducirlas es cuando se ven todos los defectos; si hay coherencia, verdad, claridad y solidez en los pensamientos, y si las expresiones son ó no de buen gusto. Lo perteneciente á la pureza, correccion, propiedad, armonía y nobleza es peculiar de cada lengua; lo restante es comun á todas. Esto pedia una larga disertacion; pero es forzoso omitirla, porque seria necesario entrar en una infinidad de pormenores que nos distraerian por mucho tiempo de nuestro asunto.

ARTÍCULO VII.

Energía.

Para que una expresion sea buena, es menester que á todas las cualidades ya explicadas añada la de ser *enérgica*, esto es, la de *presentar las cualidades mas interesantes del objeto; y no como quiera, sino de cierta manera capaz de producir en el ánimo una impresion viva y fuerte.* De aquí se infiere que *débil*, lo contrario de *enérgica* se dirá de aquella expresion, que *ó no presente las cualidades mas interesantes del objeto, ó lo haga con cierta languidez incapaz de producir una impresion fuerte y viva.* Conocida la naturaleza de la energía, y visto que consiste en expresar con cierta fuerza las cualidades de los objetos; es evidente que se conseguirá: 1.° empleando oportunamente aquellas partes de la expresion que indican las cualidades de las cosas, no en abstracto, sino como inherentes á las cosas mismas; á cuyas partes de la expresion total llamamos *adjuntos* ó *epítetos*, palabra griega que quiere decir *sobre-puesto;* y 2.° introduciendo palabras que formen lo que se llama *imágen.*

Epítetos.

Si la naturaleza de estos consiste, como he dicho, en expresar una cualidad, cuya idea queremos excitar separadamente de las otras que excita el nombre solo del objeto; y si, como se sabe desde la gramática, podemos expresarla ó con un adjetivo solo, ó con alguno acompañado de una modificacion mas ó ménos larga, ó con otro sustantivo que entónces llaman los gramáticos caso de *adposicion*, ó con algun complemento indirecto, ó finalmente con una proposicion entera de las que llaman *incidentes;* es claro que en rigor podria darse el nombre de epíteto á cualquiera de estas cuatro maneras de expresar las cualidades de los objetos. Sin embargo, como en literatura no se llaman por lo comun epítetos sino los adjetivos, ó solos ó modificados, y los sustantivos de adposicion, solo serán de estas clases los que cite en los ejemplos; pero cuanto de ellos se diga, puede tambien aplicarse á los complementos y á las proposiciones incidentes. Advierto no obstante que los adjetivos no son siempre *epítetos*. A veces, unidos á un sustantivo, expresan la idea total del objeto, y no indican con

separacion ninguna cualidad suya; en cuyo caso es claro que no merecen el título de epítetos. Por ejemplo, esta expresion, *el cuerpo humano*, es el signo total de la idea que representa; y el adjetivo *humano* está empleado por necesidad, porque no hay en la lengua una palabra que por sí sola signifique el objeto que llamamos *cuerpo humano*, ó cuerpo del hombre. Mas si se añadiese, *el cuerpo humano, máquina admirable*, esta última frase seria un verdadero epíteto destinado á hacernos observar en el objeto llamado *cuerpo humano* cierta cualidad, la de ser admirable su mecanismo. Tampoco son verdaderos epítetos los adjetivos que expresan el atributo de las proposiciones, verbi gracia, en esta, *el hombre es mortal;* porque no están destinados á hacer resaltar indirectamente y como de paso una cualidad particular, que es lo que constituye el epíteto, sino á designar la que por una afirmacion positiva y directa atribuimos á un objeto. Hago estas advertencias, porque ninguna de estas cosas ha sido explicada hasta ahora en los tratados de retórica, y se cree generalmente que *epíteto* y *adjetivo* son una misma cosa. Tan léjos están de serlo, que muchas veces hay epíteto sin que haya en la frase ningun adjetivo, como en esta, *Escipion, el rayo de la guerra;* y otras, los adjetivos no lo son, como en las citadas arriba. Esto supuesto, veamos las reglas que deberemos tener presentes para emplear con acierto los verdaderos epítetos; punto muy capital en materia de estilo. Son las siguientes:

1.ª *Han de ser oportunos é interesantes;* lo cual quiere decir que han de expresar cualidades que tengan relacion directa con el punto de vista, en que por entónces se considera el objeto á que se aplican. Para entender bien esta regla, es necesario tener presente lo que se dice en la lógica, á saber, que en toda proposicion el sugeto se refiere al atributo; porque de esto se infiere que no deberá añadirse á uno ni otro, sino lo que pueda hacer mas sensible su mutua relacion. Por ejemplo, si yo dijese: *El hombre* amante de la verdad *no debe dar oidos á los aduladores;* habria caracterizado oportunamente al hombre de quien hablo, con respecto á lo que digo de él, porque el epíteto, *amante de la verdad*, con que le califico, contribuye á hacer ver porqué no debe dar oidos á los aduladores. Mas si yo dijese: *Un hombre* ricamente vestido *no debe*, etc. el epíteto estaria mal escogido, y la proposicion entera seria ridícula, porque el estar rico ó pobremente vestido, nada tiene que ver con que uno escuche ó no á los

que le adulan. Semejante epíteto es como se ve inoportuno, porque no hace mas clara la relacion entre el sugeto y el atributo. Por este ejemplo se puede entender suficientemente lo que prescribe esta primera regla: regla importantísima, como luego se verá, para la buena eleccion de los tropos ó expresiones de sentido figurado; pero que aun respecto de las palabras tomadas en su acepcion literal, es de continuo uso. Y si por sola ella hubiésemos de calificar varios epítetos que los escritores adocenados emplean casi siempre, y aun los buenos alguna vez, veríamos inmediatamente que no están usados con la oportunidad debida; que, léjos de hacer enérgica la expresion, la debilitan; y que, en vez de hacer mas clara la idea del objeto, la oscurecen.

Nadie admira mas que yo á Homero: la veneracion que me inspira su nombre, toca ya en una especie de idolatría literaria, y ya he dicho que para mí es el mayor poeta y el primero entre los escritores profanos. Sin embargo me es preciso confesar, que algunos de sus epítetos pecan contra esta primera regla, y de consiguiente son ociosos en el paraje en que se hallan. Por ejemplo, cuando se habla de la nave que va surcando los mares, cualquier epíteto que tenga relacion con el movimiento, que es á lo que entónces atendemos, como *velera*, *veloz*, *lijera*, etc., es oportuno, porque es relativo á la cualidad suya que consideramos en aquel momento. Mas tratándose de naves que están sacadas á tierra (y así estaban las de los griegos durante el asedio de Troya), llamarlas entónces *veloces*, como frecuentemente lo hace Homero, es emplear mal este epíteto en aquellas circunstancias. Cuando se hable de su tamaño ó capacidad, vendrá bien el de *hondas*; pero calificarlas con este adjetivo, cuando nada se dice que tenga relacion con aquella cualidad, lo cual tambien hace Homero algunas veces, será añadir una calificacion conocidamente inoportuna. Lo mismo debe decirse de otro epíteto que da frecuentemente á los griegos, *los de larga cabellera*. Hablando de ellos en contraposicion á los bárbaros que no se dejaban crecer el cabello, es oportuno. Pero cuando en el libro II dice que Agamenon mandó á los heraldos que convocasen á los aquivos *de larga cabellera*, para llevarlos al combate; cualquiera conoce que este epíteto ninguna relacion tiene con el objeto de la llamada, porque para empeñarlos á combatir durante la inaccion de Aquíles, que era la grande dificultad que habia que vencer, nada importaba que tuviesen largo el ca-

bello. No se crea por esto que todos los epítetos de Homero son de esta clase; por lo comun son felicísimos y sobremanera enérgicos: ni se confundan tampoco estos pocos, que son verdaderamente inoportunos, con algunos otros suyos, que aunque hoy pueden parecerlo, no lo eran en su tiempo. Hablo de los epítetos que constantemente da á ciertas divinidades y á ciertos héroes, como á Juno *la de los blancos brazos*, ó *de los grandes ojos*; á Minerva *la de los ojos garzos*; á Apolo *el flechador*; á Diómedes *el valiente*; á Héctor *el impetuoso*; á Ulíses *el astuto*, etc. Estos eran en su tiempo una especie de sobrenombres ó apellidos, si puedo decirlo así, con que se distinguian ciertos dioses y ciertos héroes: tal es el *pius Æneas* el religioso Enéas, de Virgilio. Observaré de paso que algunos de Homero, que traducidos literalmente segun el valor etimológico de la palabra, parecen ridículos, como el que da muchas veces á los griegos diciendo, *los de buenas grebas*, no lo son de ninguna manera, si se traducen como se debe. La palabra griega que corresponde á aquella expresion castellana, está tomada en sentido figurado, y se cometen en ella, como dicen los retóricos, nada ménos que dos tropos á un tiempo. Primero las grebas, parte de la armadura, se toman por la armadura entera, y la palabra quiere decir *los de buena armadura, los bien armados*; y luego, antecedente por consiguiente, esta expresion se emplea por la de *belicosos, aguerridos*, y así es como debe traducirse. Y si Montí, ántes de ponerse á traducir la *Ilíada*, hubiera aprendido todo el griego que se necesita saber para traducirla bien, no hubiera dicho en italiano, *I cothurnati achei*, «los aqueos que gastan coturnos», como si se tratara de algunos actores trágicos. Uno de los motivos de que Homero no sea tan estimado como merece, es que se le juzga por la version latina, la cual expresa literalmente, no la significacion poética y figurada de las voces, sino su valor etimológico. Traduciendo así, no hay autor en el mundo que no parezca ridículo en muchos casos. Si el *arrectis auribus* de Virgilio se tradujese en castellano, *las orejas empinadas*, ó *tiesas*, ó *derechas*, que es lo que etimológicamente significan las palabras *auribus arrectis*, ¿quién no miraria como baja y chabacana esta expresion? Pues así es como se traduce ordinariamente á Homero, y se le hace decir, *Juno la de los ojos de buey*. Pero él no dijo ni quiso decir tal bajeza. La palabra griega significa sí, segun las radicales de que se compone, *ojos de buey*; pero en la acepcion usual esto queria decir *ojos*

grandes, *rasgados*, *hermosos*, epíteto, que como se ve, nada tiene de ignoble. Volviendo ya á la regla; si en Homero hallamos alguno que otro epíteto inoportuno, fácil es conocer que no faltarán en otros escritores no tan buenos como él, y que abundarán en los de inferior clase. Ocioso pues será citar ejemplos de los nuestros, y señaladamente de los poetas del siglo XVII. Abranse por cualquier parte sus obras, y no se habrán leido dos páginas, sin haber hallado algunos epítetos inoportunamente empleados.

2.ª *Los epítetos han de ser propios, es decir, han de expresar cualidades que convengan al objeto á que se aplican.* Aunque esto entra en la propiedad general de las expresiones, es necesario observarlo con mas cuidado en órden á los epítetos, porque es muy fácil emplear algunos defectuosos por esta parte. Así, en la pintura de los vicios hecha por Lope que cité en otro lugar, noté con bastardilla varios epítetos impropios : 1.º « La soberbia en figura de gigante, *armada de* « *blasfemias y de voces.* » Representada la soberbia como un gigante, no se puede decir con propiedad que está armada de blasfemias y de voces, porque estas, y tómese la voz en sentido propio ó figurado, no son armas de gigantes. En sentido propio, lo es la clava ; en el figurado la arrogancia. En este, las blasfemias pueden serlo de un impío, y las voces de una verdulera. 2.º « La caduca avaricia los *feroces miembros* mo« vió. » El epíteto de *caduca*, dado á la avaricia, es propio y feliz, porque esta es comunmente la pasion de los viejos; pero el de *feroces* dado á sus miembros, es impropio por esta misma razon, á saber, porque representada como un viejo caduco, sus miembros pueden ser deformes, feos, descarnados, pero no feroces ; este epíteto conviene mas bien á la juventud robusta. Y ademas, prescindiendo de que esté ó no representada ya la avaricia como un decrépito, la ferocidad no es el carácter propio del avaro, sino del cruel, del violento, del iracundo : el avaro mas bien es tímido y de ánimo apocado, que feroz. 3.º *Tántalo de ambicion* tampoco es propio de la avaricia. Esta y la ambicion son cosas distintas, y casi incompatibles. La primera es sed de riquezas, la segunda de honores; y de ordinario, por conseguir estos se sacrifican aquellas.

3.ª *No han de ser vagos, esto es, no han de expresar cualidades, que aunque convengan de algun modo al objeto, sean tambien comunes á otros muchos, sino aquellas que le sean peculiares.* Por ejemplo, de ciertos cuerpos, como

el oro, la plata, y otros capaces de pulimento, se dice muy bien que son *brillantes*, *lucientes*, porque en esto se diferencian de los que no pueden ser abrillantados; pero sería muy vago llamarlos *extensos*, *pesados*, porque estas son propiedades comunes á toda la materia. Del mismo modo en las cualidades morales de los personajes vale mas no calificar á estos con epítetos, que darles los genéricos de *famosos*, *claros*, *ilustres*, y otros de que abundan los poetas; á no ser en alguna particular situacion, en que los pongamos en paralelo con otros á quienes no convienen aquellas denominaciones. Tambien de estos se encuentran algunos en Homero.

4.ª *No han de ser repugnantes al objeto á quien se dan; ó lo que es lo mismo, no han de expresar cualidades que repugnen á su naturaleza, ó sean contrarias á la idea que excita su nombre.* Por ejemplo, no hay nadie que al leer las palabras *dolor*, *pesar*, *riesgo*, *sepulcro* ó *tumba*, no vea en estos objetos algo de triste, funesto y desagradable, y que por consiguiente, si los considera personificados, no los vea bajo un aspecto deforme, espantoso, horrendo, y para decirlo de una vez, que no se los figure como cosas *feas*. Darles pues el epíteto de *hermosos*, es darles uno que no solo no les conviene, sino que les repugna. A lo ménos yo creo que hasta ahora nadie se ha figurado el dolor, el pesar, el riesgo y la sepultura como cosas bonitas y lindas.

5.ª *Los epítetos no han de ser inútiles, esto es, no han de expresar una cualidad cuya idea excite el nombre solo del objeto; á no ser en algun caso, en que esta cualidad sea precisamente la que convenga hacer resaltar.* Porque entónces, siendo esta la idea, sobre la cual queremos que se fije la atencion del oyente ó lector, no hay inconveniente en hacer de ella la materia de un epíteto, ántes conviene para prolongar y fortificar la impresion. Por ejemplo, cualquiera que ha visto nieve, sabe que esta es siempre y necesariamente blanca, y que al oir su nombre se le excita juntamente con la idea del objeto la de su blancura. Será pues superfluo que á la nieve se dé el epíteto de *blanca*. Este no es extraño al punto de vista en el cual se considera la cosa, no es impropio, no es vago, y ménos repugnante; pero es *inútil*, á no ser que, tratándose de la blancura de la nieve, sea esta la idea que convenga reforzar. Por esta razon, yo no condenaria, como Blair, el *prata canis albicant pruinis* de Horacio, porque, intentando mostrar cómo *blanquean* los prados cubiertos de rocío,

expresar entónces que el rocío, es *blanco*, no me parece una *verbosidad insulsa*. Mas razon tiene Blair, cuando critica el *liquidi fontes*, de Virgilio; porque aunque el agua pierde alguna vez la fluidez, su estado ordinario es el de estar líquida, particularmente si la suponemos manando ó corriendo en una fuente; y cualquiera lo sabe y lo conoce, sin que el poeta se lo diga. Homero tiene tambien epítetos superfluos. Y si en los dos príncipes de la poesía se encuentran, ¿qué será en los demas poetas, y sobre todo en la adocenada turba de los versificadores?

6.ª *Aun teniendo todas las circunstancias indicadas, no se acumulen nunca muchos sobre un mismo objeto, á no ser que de intento se haga la enumeracion de sus cualidades; y en caso de que convenga calificarle con dos, expresen ambos cualidades* análogas. Este es un punto delicado, que pide alguna explicacion; pero con ella y los ejemplos se entenderá fácilmente. Entre todas las cualidades de un objeto hay unas que son análogas entre sí, y otras que no tienen mutua conexion. Por ejemplo, el viejo es generalmente débil, tímido, suspicaz, avaro, desconfiado, irresoluto, etc.: todas estas cualidades le convienen perfectamente, y de cada una de ellas podrá hacerse materia de un epíteto en su respectiva ocasion, segun lo que del viejo se diga; pero entre todas ellas unas son análogas entre sí y otras no. *Débil* y *tímido* son análogas, y la segunda es como consecuencia de la primera; pues el viejo teme á los demas, porque siente que le faltan las fuerzas para defenderse. *Tímido* y *avaro* no lo son, no tienen conexion necesaria, porque la avaricia en el viejo no nace precisamente de la timidez, sino de otro principio, á saber, de que sabiendo por su larga experiencia cuánto valen las riquezas, tiene gran placer en adquirirlas, y le es duro desprenderse de ellas. Contrayendo estos principios á la aplicacion de los epítetos, es claro: 1.º que si bien al viejo le pueden convenir los indicados, seria ridículo dar un catálogo de todos ellos, á no ser que se haga la enumeracion para delinear el carácter de la vejez: 2.º que al emplear mas de uno, es menester elegir los que expresan cualidades análogas, y que mutuamente se refuerzan, no los inconexos y divergentes. Así se podrá decir muy bien, *pálida y triste vejez*, porque estos dos epítetos expresan ideas que mutuamente se fortifican, pues la palidez es indicio de que la fuerza vital está ya muy disminuida, y á este estado es consiguiente la tristeza, pero no

se diria igualmente bien, *rugosa y avara vejez*, porque las arrugas nada tienen que ver con la avaricia. Para dar un ejemplo positivo, que acabará de hacer palpable la verdad de esta regla (que no se hallará en ningun libro, y sin embargo no deja de ser cierta, certísima y muy importante) recordaré un pasaje de Quevedo ya citado con otro motivo, y es la descripcion de la noche. Allí noté con bastardilla varios epítetos en cuya eleccion no tuvo presente el poeta este principio, y aquí es la ocasion de probar porqué no hizo bien en reunirlos. Allí dice :

Con piés torpes al punto *ciega* y *fria*
Cayó de las estrellas blandamente
La noche, tras las *pardas* sombras *mudas* etc.

Ciega y *fria* : cada uno de estos dos epítetos es bueno en sí mismo, y ambos han sido dados á la noche por los mejores poetas, pero en diversas ocasiones; mas así reunidos, debilitan la impresion que haria uno solo, y este debió escogerse segun la cualidad que se queria hacer resaltar. Si era la oscuridad, venia bien *ciega;* si el fresco que ordinariamente se siente durante la noche, entónces, *fria*. Reuniendo los dos, se distrae nuestra atencion, y no sabemos sobre cuál de aquellas cualidades debemos fijarla con preferencia; y esto, porque no tienen necesaria conexion, pudiendo la noche ser oscura sin ser fria, y fria sin ser oscura. Otra cosa seria, si se dijese *húmeda y fria :* en este caso la idea se refuerza, porque el frescor es consecuencia de la humedad. Lo mismo debe decirse de los otros dos, *pardas* y *mudas*, respecto de las sombras : uno solo bastaba. Véase al contrario cuán bien hermanados están, y por decirlo así, cuán conspirantes son los siguientes de Rioja en la epístola *A Fabio :*

No sazona la fruta en un momento
Aquella inteligencia, que mensura
La duracion de todo á su talento;

Flor la vimos primero, *hermosa* y *pura*,
Luego materia *acerba* y *desabrida*,
Y perfecta despues, *dulce* y *madura*.

La flor es *hermosa*, porque es *pura;* la fruta no sazonada es *desabrida*, porque es *acerba;* y ya en sazon es *dulce*, porque está *madura*. Esto se llama saber hermanar los epítetos. Para que acaso no se crea que estas son inútiles y metafísicas sutilezas, copiaré lo que dice Blair con otro motivo. Censura á aquellos escritores que, por no concebir con precision sus

pensamientos, acumulan para expresarlos palabras superfluas; y añade: *La imágen que nos ponen delante, se ve siempre doble, y ninguna imágen doble es distinta. Cuando un autor me habla del* valor *de un héroe en un dia de batalla, la expresion es precisa y le entiendo completamente. Pero si por el deseo de multiplicar palabras, quiere alabar su* valor *y* fortaleza, *en el momento en que junta estas palabras, comienza á vacilar mi idea. Quiere expresar con mas fuerza una calidad; pero expresa dos, que á la verdad son distintas. El valor hace frente al peligro, la fortaleza arrostra la pena. La ocasion de ejercer cada una de estas calidades es diferente; é inducido á pensar en las dos, cuando solamente me debiera presentar á la vista una de ellas, hace inconstante mi vista, é indistinta la idea del objeto.* (Traduccion castellana, tomo I. pág. 246.). Así, lo que en esta parte dice Blair de las cualidades expresadas con sustantivos, deberá decirse igualmente de las expresadas con adjetivos; porque si él censura con razon al que reune dos, bastante análogas entre sí, como *el valor* y *la fortaleza*, con mas razon se deberá censurar al que reuna dos que no lo sean tanto, y mas aun si son totalmente inconexas. Por esta razon añadiré que, si alguna vez pueden aplicarse dos epítetos á un solo objeto (tres ó mas nunca deben entrar sino en enumeraciones formales), cuando ambos se refuerzan mutuamente del modo que queda explicado; lo general es no dar nunca á un objeto mas que uno solo, escogiendo entre todos los que puedan convenirle el mas interesante en la ocasion en que se emplea, es decir, el que mas relacion tenga con la situacion en que se considera entonces la cosa calificada, como se previno en la regla primera.

7.ª *Aun siendo buenos en sí mismos los epítetos, evítense, si son demasiado comunes y como de fórmula.* Esta regla es de Blair, el cual observa juiciosamente que *hay ciertos epítetos generales, los cuales, aunque parece realzan la significacion de la palabra á que se aplican, la dejan sin embargo indeterminada; y en fuerza de ser triviales y trillados en el lenguaje poético, son ya enteramente insípidos. De esta clase son discordia* bárbara, *envidia* odiosa, *jefes* poderosos, *guerra* sanguinaria, opacas *sombras, escenas* terribles, *y otros mil de la misma especie que á veces encontramos aun en los buenos poetas, y de que abundan los de segundo órden, poniendo en ellos todo el misterio*

de su afectada sublimidad. (Tom. IV. pág. 33.) Esto no se ha de entender tan literalmente, que no pueda emplearse un epíteto, porque otros le hayan empleado: no hay acaso uno que no lo haya sido ya. Lo que se quiere decir es, que se procure darles alguna novedad sustituyendo al adjetivo ya muy usado otro que lo sea ménos, y diciendo, por ejemplo, *pardas* sombras, en lugar de *opacas; asoladora* guerra, en vez de *sangrienta; potente*, por *poderoso*, etc.

8.ª *No se multipliquen demasiado los epítetos, particularmente en la prosa; y así en esta como en los versos, no se distribuyan con monótona simetría y bajo una misma forma*, como hacen algunos que á cada sustantivo le dan constantemente un adjetivo, para que le sirva de lacayo. En los que sean necesarios convendrá variar la expresion, de modo que unos sean adjetivos solos, y otros adjetivos modificados; y ya sustantivos de adposicion, ya proposiciones incidentes. Observando todas estas reglas no podrá ménos de hacerse una buena eleccion de los epítetos; punto, como he dicho, muy importante.

Ahora, para que se vean en un solo ejemplo epítetos que reunen todas las calidades indicadas en las reglas, copiaré un soneto de Lupercio Argensola. Al parecer, habia soñado que se le habia muerto alguna persona de su cariño, y hablando con el sueño, le dice:

Imágen espantosa de la muerte,
Sueño cruel! no turbes mas mi pecho
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte.

Busca de algun tirano el muro *fuerte*,
De jaspe las paredes, de oro el techo;
O el *rico avaro en el angosto lecho*,
Haz que *temblando con sudor despierte*.

El uno vea el popular tumulto
Romper *con furia* las *herradas* puertas,
O al *sobornado* siervo el hierro *oculto*.

Y el otro sus riquezas descubiertas
Con *llave falsa*, ó con *violento insulto*;
Y déjale al amor sus glorias ciertas.

Examinemos uno por uno todos los epítetos que contiene este bellísimo soneto, y veamos cuán bien aplicados están. *Imágen espantosa de la muerte*: epíteto propio y muy propio del sueño, porque en efecto este es la única cosa que nos da alguna idea de la no existencia. Y aunque con decir solo *imá-*

gen de la muerte, se calificaba bastante el sueño, añadiendo al sustantivo *imágen* el adjetivo *espantosa*, el epíteto entero se hace mas enérgico. *Sueño cruel* : otro epíteto dado al sueño con toda oportunidad, porque habla de él en cuanto le habia afligido; y personificándole, debe representarle como un personaje cruel que se complace en atormentarle. *Nudo estrecho* : epíteto no inútil, porque la palabra nudo no excita suficientemente la idea de *apretado*, pudiendo aquel ser *flojo*. *Muro fuerte*, tampoco es inútil, porque aunque la idea de muro envuelve la de resistencia y fuerza, como esta es la que aquí tiene relacion directa con la circunstancia de ser el muro de un tirano, conviene reforzarla é insistir en ella. Las dos circunstancias de que las *paredes son de jaspe*, *y el techo de oro* la fortifican aun mas. *Rico avaro* : epíteto necesario, porque el rico, si no es avaro, no sentirá, hasta el punto de temblar con sudor, la pérdida de sus riquezas; y el avaro, si es pobre, tampoco se incomodará tanto, como si tuviese mucho que perder. *Angosto lecho* : este epíteto que en un solo rasgo pinta el mal trato que se dan los avaros, la sordidez con que viven etc., no solo es bueno, es felicísimo, poético y sobre manera enérgico. « Romper con furia las *herradas* puertas, » circunstancia y epíteto que mutuamente se fortifican y que pintan cuán grande debe ser el sobresalto del tirano, al soñar que el pueblo atumultuado acomete á su casa con tal *furia*, que no bastan las *herradas* puertas para impedirle la entrada. *Sobornado* siervo, hierro *oculto* no pueden ser mas oportunos para lo que se trata, que es del temor de un tirano. Ya se sabe que los que usurpaban el poder supremo en las antiguas repúblicas, que son de los que habla el poeta, estaban siempre temiendo que un siervo sobornado los asesinase. *Llave falsa, violento insulto* : circunstancias bien escogidas; son los dos medios de robar. Me he detenido á hacer este prolijo exámen, para que se vea cuánto hay que estudiar y admirar en una composicion bien escrita, por corta que sea.

Imágenes.

Quizá no hay en literatura una palabra de mas continuo uso que la de *imágen*, pero quizá tampoco hay otra de mas vaga significacion y tan mal definida. Unos creen que las imágenes consisten en los epítetos, otros las confunden con las metáforas, otros entienden por imágen una expresion enérgica, y

todos ellos, entrando los maestros, no se entienden á sí mismos. Solo Gibert se acercó á la verdad, cuando dijo, que *por imágen se entiende una expresion que pudiera dar á un pintor asunto para una pintura.* Pero esta buena explicacion es como un relámpago que inmediatamente desaparece. Cuanto dice despues, las aplicaciones que hace del principio que deja establecido, y los ejemplos que cita, á excepcion de los tres primeros, todo está en contradiccion con el principio mismo. Ateniéndonos pues á este, que es el verdadero, se puede venir en conocimiento : 1.º de lo que es imágen : 2.º de que estas no son lo mismo que las metáforas ; y 3.º de que, si bien contribuyen poderosamente á la energía de las expresiones en que se introducen, no toda expresion enérgica es imágen. En cuanto á lo primero, se ve que se llama imágen *una expresion compuesta solo de palabras que signifiquen objetos visibles, pues estos son los únicos que se pueden pintar.* En órden á lo segundo, se ve tambien que, si el objeto de que se trata es material en sí mismo, las palabras que compongan la expresion, podrán estar tomadas en sentido propio, y por consiguiente que las imágenes son cosa distinta de las metáforas. Finalmente, es claro que una expresion puede ser enérgica sin que forme imágen, pues lo será siempre que presente las cualidades mas interesantes del objeto, aunque estas sean expresadas por palabras que signifiquen ideas abstractas. Los ejemplos aclararán estas tres observaciones. Ciceron en la oracion *pro Milone*, despues de enumerar las maldades que Clodio meditaba y hubiera ejecutado, si no hubiese quedado muerto en el encuentro con Milon, continúa en estos términos : *Quamobrem, si, cruentum gladium tenens, clamaret T. Annius* etc. « Por tanto, si Milon, teniendo en « la mano la espada ensangrentada, etc. » En esta cláusula hay una valiente imágen en la expresion *cruentum gladium tenens;* pues un hombre que tiene en la mano una espada ensangrentada, es, como se ve, un objeto que se puede pintar. Supongamos que Ciceron hubiese dicho, *post mortem P. Clodii*, « despues de la muerte de Clodio », aquí no habria imágen, pues aunque pudiera pintarse un hombre muerto, no puede pintarse el objeto designado por la palabra *post*, signo de una relacion, es decir, de una idea abstracta. De este solo ejemplo resulta : lo primero, que para que una expresion forme imágen, es menester que no haya en ella palabra alguna que signifique ideas abstractas ú objetos invisibles ; y lo se-

gundo, que puede haber imágen sin metáfora, pues la que acabamos de ver es literal ó de sentido propio. En cuanto á que puede tambien ser una expresion enérgica sin formar imágen, no hay mas que recordar aquellas enérgicas palabras que Virgilio pone en boca de Dido, improperando á Enéas su perfidia : *Nec tibi diva parens; generis nec Dardanus auctor, perfide.*

Ni es tu madre una diosa, ni desciendes,
Pérfido! del linaje esclarecido
De Dárdano

No cabe mas energía : son palabras de fuego, por decirlo así. Sin embargo, no forman imágen, porque una negacion no se puede pintar. Que las imágenes propiamente dichas contribuyen admirablemente á dar energía á las expresiones, queda demostrado con la citada de Ciceron. ¿Cuánto mas enérgico es, *con la espada ensangrentada en la mano*, que, *despues de la muerte de Clodio?* Así, no daré mas ejemplos, ni me extenderé mas sobre este punto; y tambien, porque todavía volveré á tocarle, cuando hable de la diferencia entre el lenguaje poético y el prosaico.

ARTÍCULO VIII.

Decencia.

Lo que se ha dicho de la claridad y energía se ha de tener presente y observarse, cuando las ideas que deseamos comunicar son tales, que no puede haber inconveniente en nombrar cada cosa por su nombre. Pero cuando se trata de cosas asquerosas, ó que puedan ofender el respeto debido á las personas, y sobre todo el pudor, léjos de escoger la expresion mas clara y enérgica, debemos al contrario explicarnos con alguna oscuridad, dejando ver en una luz muy confusa lo que expuesto á las claras podria parecer ménos decente á unos oidos delicados y puros, cuales debemos suponer los de los oyentes ó lectores. Como este principio no es de retórica, sino de moral y buena crianza, solo añadiré que, si en las expresiones se tiene cuenta con el respeto debido á las costumbres y con las atenciones que exige la civilidad, conservan la denominacion general de *decentes;* pero que si faltan á esta regla, toman nombres particulares, segun el modo con que la quebrantan. Así, las que excitan ideas asquerosas, se llaman *in-*

decentes; las que son contrarias á la buena crianza, *groseras*; y las que ofenden el pudor, *torpes*; en cuyas tres especies puede haber varios grados y darse á cada uno su denominacion particular; pero seria inútil prolijidad. Algunos de nuestros escritores se descuidaron en esta parte. Los ejemplos lo probarán.

Expresiones indecentes por excitar ideas desagradables ó asquerosas.

Muchos pasajes pudiera copiar de autores nuestros de prosa que se descuidaron en esta parte, y no tuvieron reparo en nombrar con sus nombres propios los órganos del cuerpo humano destinados á funciones no muy limpias; pero seria yo mas culpable, si aun para ejemplo copiase sus inmundas expresiones. Así, solo citaré un pasaje de Balbuena que, sin llegar á tanto, tiene palabras que excitan ideas algo puercas. Es otra pintura de Arleta, cuando deshecho ya el encanto se dejó ver á Ferragut en toda su deformidad. El poeta, despues de haber dicho que aquella mágica habia sido

> En su florida edad de *agrado y gusto*,
> Aunque altiva en su trato y deshonesta,

Continúa así:

> Mas el tiempo, que todo lo consume,
> *Dió* y *tomó* como en otras, *en sus cosas*:
> *Dióle* males que *cuente*, años que *sume*,
> *En ferías* de las perlas y las rosas;
> Quedándose tan vana, que presume
> Que aun pueden ser al gusto apetitosas
> Las fruncidas arrugas y lagañas (*)
> De los *húmedos ojos* sin pestañas.
>
> Tirando de la edad cuanto mas pudo,
> La ponzoña del tiempo y del afeite,
> El turbio rostro le dejó sañudo,
> De *unciones lleno, destilando aceite*,
> Y el débil cuerpo, de raíces nudo,
> Con las vivas memorias del deleite;
> Mártir de nuevas *aguas* y *lejías*,
> Que en *reumas* trueca el uso de sus dias.

nos detengamos en la expresion baja de *dar* y *tomar*, en torpemente equívoca con que acaba aquel verso, en la otra

(*) En la última edicion corregida se lee *las sañas*; pero es evidente que Balbuena ribió, *lagañas*. *Nota del Autor.*

mas que familiar *dar en ferias* en la *cuenta* y la *suma;* en las *apetitosas arrugas y lagañas* de los ojos húmedos, en el *tirar de la edad;* y dígasenos si pueden buscarse expresiones mas nauseabundas que *unciones, destilar aceite, lejías, reumas.* Y esto en una epopeya! qué falta de gusto! ¡qué ignorancia, hasta de los primeros elementos del arte!

Expresiones groseras.

Góngora nos suministrará una buena prueba de que varios de los nuestros se olvidaron alguna vez de lo que exige la buena crianza. En su cancion *Al armamento de Felipe II contra Inglaterra,* apostrofa á esta Isla, y dice:

> O ya Isla católica y potente,
> . . . .
> Madre dichosa, y obediente sierva,
> De Arturos, de Eduardos, y de *Enricos,*
> *Ricos* de fortaleza y de fe *ricos:*
> Ahora condenada á infamia eterna
> Por la que te gobierna
> Con la mano ocupada,
> Del huso en vez del cetro y de la espada;
> *Mujer de muchos y de muchos nuera.*
> Oh reina torpe! Reina no, mas *loba*
> *Libidinosa y fiera.*

Esto es grosero. A una reina, á una señora particular, á una mujer, solo por serlo, se la debe tratar con mas decoro, y particularmente en una composicion séria y del mas elevado tono lírico, como esta cancion. Lope, en la *Corona trágica,* tampoco trató muy bien á la misma reina Isabel; pero uno y otro debieron conocer que de un monarca, aunque enemigo, es menester hablar siempre con respeto. Ni puede disculparlos el odio que entónces se tenia en España á la Inglaterra y á su reina, porque un escritor público habla á la posteridad, y nunca debe dejarse arrastrar por las preocupaciones vulgares de su tiempo.

Largos pasajes pudiera copiar tambien de escritores griegos y romanos, señaladamente de los oradores, los cuales no eran cierto muy escrupulosos en esta parte, y se decian unos á otros las mas groseras injurias; pero los omitiré, porque nada nos enseñarian sino el hecho que todo el mundo sabe; y porque siendo esto comun en su tiempo, están en parte disculpados. Sin embargo, me parece que alguna vez salen ya de los límites que, aun usando de aquella licencia, les imponia

el buen gusto. Por ejemplo, cuando Ciceron, acusando á Vérres, juega con el significado literal de este apellido que es el de *verraco*, y con el equívoco que resulta de la homonimia del verbo *verro, verris, verrere*, que significa *barrer*; y cuando en la segunda *Filípica* insiste tanto en las borracheras de Antonio, y describe tan enérgicamente sus comilonas, nombrando con su nombre propio la consecuencia de sus hartazgos; esto es ya demasiado. Demóstenes y Esquínes se dicen tamañas injurias uno á otro; pero no llegan á tanta bajeza.

Expresiones torpes ó que ofenden el pudor.

Las comedias de Aristófanes tienen muchas; en Petronio y Marcial abundan, en Catulo no faltan; Horacio y Juvenal se olvidaron tambien alguna vez del respeto que se merecen las buenas costumbres; nuestro Quevedo de cuando en cuando, y su imitador Tórres en varios pasajes, señaladamente en los *Sueños morales*. Pero ya se deja conocer que en una obra como esta, destinada á andar en manos de la juventud, no se pueden citar ejemplos de semejantes faltas. Así solo advertiré que, *aun en obras satíricas y burlescas, es necesario abstenerse de toda obscenidad*; y la advertencia no es inútil, porque no hace todavía muchos años que nuestros sainetes y nuestras tonadillas abundaban de equívocos, que incomodaban á cuantos conocian las reglas que la decencia dicta á todo el que escribe para el público (1), y mas aun para el teatro, adonde concurren personas de ambos sexos y de todas edades. Las perífrasis y atenuaciones de que he hablado ya, y los tropos de que luego hablaré, son de grande auxilio para presentar disfrazadas las ideas asquerosas ó torpes, si alguna vez es preciso tratar de objetos que puedan excitarlas.

ARTÍCULO IX.

Melodía ó suavidad.

Cuando la expresion hace en el oido una impresion agradable, decimos que es *melodiosa ó suave*; y *cuando, al*

---

1. Me admira que el Sr Salvá haya violado abiertamente ese consejo al emprender la edicion del Diccionario de nuestra Academia, estampando, como estampó en él, todas las espresiones torpes que la decencia condena y reprueba. La inmoralidad, la relajacion, ni la desvergüenza, no han menester de *maestros*, lo que importa es que parezcan maestros para mostrar las enormes faltas de aquellos vicios, y las funestas consecuencias que siempre atraen á los que les siguen.

contrario, es ingrata la que produce, la llamamos *dura* ó *áspera :* epítetos que propiamente significan ideas relativas á las sensaciones del tacto ; mas, por no haber otros, los aplicamos tambien á las del oido. El que una expresion suene agradablemente, puede provenir de tres cosas : 1.ª de que las palabras de que consta, sean por sí mismas y por su combinacion fáciles de pronunciar, en cuyo caso conserva el nombre genérico de *melodiosa* ó *suave :* 2.ª de que sus diferentes partes estén distribuidas con cierta proporcion musical que se llama *ritmo* ó *número*, y por tanto la expresion total toma el nombre de *sonora* ó *númerosa;* y 3.ª que las palabras, por la naturaleza de los sonidos, ó por la cantidad de las sílabas, tengan cierta analogía con los objetos que representan; á cuya cualidad se da el nombre de *armonía imitativa*, ó simplemente de *armonía*, y á la expresion que la tiene el de *armoniosa*. Para expresar la falta de alguna de estas tres circunstancias, no hay mas que los términos genéricos de *dura*, *áspera*, *desagradable*, etc. Lo perteneciente al ritmo y á la armonía se explicará, cuando se trate de la composicion de las cláusulas, porque allí es su lugar : ahora solo podemos decir algo de la *melodía* ó *suavidad* general de las expresiones. Para conseguirla es menester evitar :

1.º La repeticion de unas mismas sílabas, ó como vulgarmente se dice, el *sonsonete*, esto es, el martilleo que resulta de que estén juntas ó muy inmediatas dos ó mas palabras consonantes, como dos adverbios en *mente*, ó dos tales que la última ó últimas sílabas de la que precede sean idénticas con la primera ó primeras de la que sigue, verbi gracia, *nave veloz*. La falta en esta parte se llama *cacofonía*, palabra griega que literalmente significa *mal-sonancia*.

2.º La concurrencia de muchas vocales; porque como para pronunciarlas distintamente, es menester abrir mucho la boca, resulta lo que en latin se llama *hiatus*, el cual siempre es ingrato al oido; verbi gracia, *Iba á Andalucía*.

3.º La reunion de consonantes ásperas, ó de difícil pronunciacion, como la *r*, la *j*, la *z ;* verbi gracia, *error remoto*.

Estas tres reglas, señaladamente la última, tienen las excepciones que veremos, cuando se trate de la armonía ; en lo demas son generales, y no admiten mas restriccion que la que á las cualidades secundarias imponen las capitales, es decir, la propiedad, la exactitud, la claridad y la energía ; y es, que si en algun caso fuere necesario sacrificar la suavidad para con-

servar una de aquellas, lo haga así el escritor. Pero téngase entendido que, si se sabe manejar la lengua, este caso ocurrirá pocas veces.

ARTÍCULO X.

Conformidad de las expresiones con el tono de la obra.

Como atendiendo al tono dominante de las composiciones, se dividen estas en *nobles* y *familiares*, dos grandes clases, que luego se subdividen en varias especies; se han dado los mismos nombres á las expresiones, considerada su conformidad con el tono de un escrito. La *nobleza* pues de una expresion resulta de que *sus palabras nó sean demasiado comunes, sino de aquellas que son usadas por las personas de fina educacion y elevada clase, cuando hablan de asuntos serios é importantes;* y la *familiaridad*, por el contrario, de que *sean usuales entre la clase media de la sociedad, en la conversacion ordinaria, y en materias de poca importancia.* Segun que las expresiones son propias de las ínfimas clases del pueblo, toman los nombres de *bajas, vulgares, triviales, chabacanas*, sin que sea posible fijar exactamente los límites de estas denominaciones, porque no es fácil saber á punto fijo, cuándo una expresion, saliendo de la esfera de *familiar,* toca ya en la de *vulgar.* Así basten estas generalidades, y la regla de que, *en escritos elevados y serios, como en las arengas, historias etc. no se usen expresiones conocidamente familiares, y ménos las bajas, vulgares y triviales; y que en todas se eviten las chabacanas, á no ser que de intento se trate de imitar el lenguaje del ínfimo vulgo,* que es quien las usa, porque regularmente pecan contra la pureza de la lengua, como el *estógamo, hespital*, etc. de nuestros Manolos.

Tampoco están exentos de faltas en esta parte algunos de nuestros escritores, como se verá por unos cuantos ejemplos que daré, entre muchos mas que pudiera traer. El tantas veces citado Balbuena, que en su *Bernardo* parece se propuso darnos un dechado de todos los defectos imaginables en materia de estilo, no quiso dejar de señalarse y distinguirse, acaso entre todos, por la bajeza del suyo. Todo el poema, que no tiene ménos de cuarenta mil versos, está escrito, á excepcion de alguno que otro pasaje muy raro, en lenguaje familiar, que muchas veces decae hasta la mas baja trivialidad. Por ejem-

plo, en el lib. III queriendo hacer el retrato de un moro berberisco llamado *Fracaso* (el nombre no es muy árabe, pero esto es lo de ménos) dice:

Era Fracaso un moro berberisco,
De grueso cuerpo y ánimo *doblado*,
En rostro sierpe, en ira basilisco,
En vista *torpe*, en lengua *libertado*;
Cuba de alegre vino; que el morisco
Que en esto se desmanda, es consumado;
Y á la sazon, sobre un frison polaco,
Hecho venia, recien comido, un Baco.

Dejemos lo de ánimo *doblado* por doble, esto es *falso, traidor*, etc.; lo de *torpe* en la vista, y *libertado* en lengua, y nótese lo de *cuba de alegre vino*, y lo de *venir, recien comido, hecho un Baco;* lenguaje que no dista mucho del de una taberna; y, repito, en una epopeya!

En el lib. X tiene una insulsísima alegoría, que él llama artificiosa fábula, sobre el orígen del deleite; y queriendo dar á entender por qué medios el amor se insinúa en la voluntad, dice que para esto trata de formar un *ocioso escuadron de ociosos pensamientos*, y continúa:

Este quiere formar, que á la victoria
Con él hallar no piensa impedimento:
Deja la libre tierra de su *gloria*,
Y va *sin ella* sobre el blando viento
En amistad de sola la memoria,
Verdugo cruel de un triste pensamiento,
Haciendo mil *potajes* al sentido,
Amargo el mas sabroso y desabrido.

Mucho se ha dicho del amor, bajo mil formas se le ha personificado; pero á nadie sino á Balbuena se le ha ocurrido el hacerle *cocinero*. Tambien él ha sido el primero que ha llamado á la ausencia (allí mismo)

De los sueños de amor la *pesadilla*.

No abusaré mas de la paciencia de mis lectores. El que guste, puede ver por sí mismo dicha artificiosa fábula, y verá lo último de la extravagancia, de la bajeza, de la ignorancia de todo, y el gusto mas detestable que haya tenido jamas, no digo un poeta épico, sino el último y mas infeliz coplero. Allí verá que la ausencia sirve á la voluntad comidas *frias*, de lo cual y de lo *frio* de la posada, *la estraga el gusto cierta tibieza acompañada de frio y calentura, y dolores de estómago y*

cabeza, y que el tiempo, su médico, viendo que ningun *emplasto* provechoso

> Sus yerbas pueden dar y sus legumbres
> Que el gusto encienda y resucite el brio,
> Porque son *frias* y su mal es *frio*;

la aconseja que viaje; y allí verá tantas otras majaderías y sandeces, que á no verlas uno impresas, pareceria imposible que hubiesen ocurrido á nadie.

Concluiré lo perteneciente á las expresiones, observando que cuando alguna añade á las otras buenas cualidades la de la nobleza, se dice que es *elegante*; y cuando ademas contiene un pensamiento para cuya explicacion parecia difícil hallar una que las reuniese todas, se dice que es *feliz*.

CAPÍTULO II.

REGLAS PECULIARES DE LAS EXPRESIONES DE SENTIDO FIGURADO.

Es un hecho constante que todas las palabras de una lengua fueron primitivamente instituidas ó en ella, ó en aquella de donde las ha tomado, para designar un solo objeto ó ser, cuando fué necesario darle á conocer por medio de un signo vocal; entendiéndose por objeto ó ser no solamente los cuerpos, sino tambien sus movimientos, los efectos que estos producen, etc., en suma todos los seres y fenómenos que llegamos á conocer por cualquier medio que sea. Es tambien constante que en todas las lenguas muchas palabras pasan de esta primitiva significacion á otra secundaria, ó por uso general, ó á voluntad de los escritores; es decir, que habiendo significado al principio un solo objeto, han pasado despues constantemente á significar otro ú otros, ó pasan en algunas ocasiones. Cuando pues una palabra se emplea para designar aquel objeto á cuya significacion fué primitivamente destinada, se dice que se toma en *sentido propio*; y cuando se usa para designar otro distinto de aquel primero, se dice que está tomada en *sentido figurado*. Y á este uso de las palabras en una significacion secundaria, es á lo que se da el nombre de *tropo*, palabra griega que literalmente designa la accion de dar una vuelta á un objeto físico, esto es, la de ponerle en una direccion distinta de aquella en que ántes estaba. Porque ha parecido que tomar una voz en un significado diverso del que re-

cibió en su institucion, tenia alguna semejanza con la accion de poner un cuerpo en una situacion diversa de la que tenia. Pero es de advertir, que como algunas palabras, habiendo pasado de su primera significacion á otra secundaria, llegan á usarse exclusivamente en esta; en tal caso la segunda viene á ser en cierto modo propia, y por tanto no se dice ya que hay tropo, aun cuando le hubo al tiempo de la primera traslacion.

Acerca de los tropos hay que determinar su orígen, sus especies, sus ventajas y las reglas para su uso; cuatro puntos que será necesario explicar con alguna extension, porque teniendo, como tienen, íntima relacion con la filosofía del lenguaje, son mas importantes de lo que comunmente se cree. Pero ántes, para que pueda entenderse lo que sobre ellos hay que decir, se hace indispensable dar algunas nociones preliminares, recordando ciertos principios de lógica, relativos al enlace y conexion que las ideas tienen entre sí, á su importancia relativa, y á las clasificaciones que el hombre ha hecho de todos los objetos, á medida que los ha ido conociendo y examinando; principios que no todos los lectores tendrán presentes ó bien entendidos.

ARTÍCULO PRIMERO.

Nociones preliminares.

En cuanto al enlace de las ideas, cualquiera, por poca edad que tenga, habrá observado ya muchas veces que al acordarse de una cosa que ha visto, se acuerda tambien, 1.° de todas sus partes, cualidades y circunstancias, del lugar en que la vió, de otras que la rodeaban, etc.: 2.° de lo que le sucedió ántes y despues de verla; y 3.° de otras que ha visto semejantes á aquella, aunque haya sido en distintos tiempos y lugares. Por ejemplo, cuando uno se acuerda de una flor que vió en un jardin, se le recuerdan sus cualidades y circunstancias, olor, color, tamaño, etc.; el jardin en que estaba, y lo que le sucedió al ir y al venir, suponiendo que fueron cosas capaces de llamar y fijar su atencion, porque si no, su impresion seria tan débil que ya se le habrá borrado. Y si se detiene á contemplar separada alguna de las cualidades de la flor, verbi gracia, su figura, se le recuerdan tambien otros objetos, que en esta parte son parecidos al que entónces examina. Esto

depende de que las impresiones que recibimos simultáneamente, ó en tiempos muy inmediatos, se unen y enlazan, es decir, se colocan las unas cerca de las otras; como igualmente se juntan las que son semejantes entre sí, aun cuando la hayamos recibido en épocas muy distantes una de otra. Como, segun veremos luego, este mutuo enlace de las ideas es el fundamento de que las palabras hayan pasado ó pasen de una significacion á otra, es necesario tener bien entendido este principio de lógica; lo cual es fácil reflexionando en el ejemplo propuesto. Pues aunque ignoremos, como en efecto ignoramos, el por qué y el cómo están unidas y enlazadas las impresiones simultáneas, sucesivas y semejantes, el hecho es que lo están, y esto nos basta para lo que aquí buscamos.

Acerca de la importancia relativa de las ideas, que se hallan como enlazadas entre sí por uno de los tres principios indicados, á saber, por coexistencia, sucesion ó semejanza; constando por lo dicho que cuando recibimos la impresion total de un objeto recibimos igualmente las parciales de sus cualidades, partes y circunstancias; cualquiera puede haber observado tambien, 1.° que entre estas hay á veces una que atrae mas nuestra atencion, como entre las cualidades, el color, la figura, el tamaño ú otra; entre las partes, las que primero se presentan á la vista, ó las que están destinadas á tal ó cual uso particular; entre las circunstancias, la materia, el lugar, etc.; y 2.° que al recordársenos este grupo de ideas coasociadas, se presenta siempre á la imaginacion con mas viveza, y con cierta preferencia, la de aquella cosa que mas nos interesó, cuando recibimos la impresion total, y señaladamente la de aquella parte, cualidad ó circunstancia que tiene mas relacion con el uso, fin ó efecto á que atendemos en aquel instante. Un ejemplo lo probará. Reflexione cualquiera sobre sí mismo, y se convencerá, 1.° de que, en los varios edificios que ha visto, ha encontrado siempre en cada uno cierta cosa que ha llamado su atencion con mas particularidad que las restantes; en uno la materia, verbi gracia, si es de mármol; en otro una parte determinada, como las torres de que está flanqueado; en aquel la figura, en este la elevacion, y así respectivamente; y 2.° de que, en consecuencia de esta atencion preferente que le mereció aquella cosa que mas le chocó en cada uno, se le recuerda su idea con mas viveza que las restantes, al acordarse del edificio mismo.

En órden al modo con que los hombres han clasificado los

objetos que se les han ido presentando en la naturaleza, aunque es cosa sabida de los que han estudiado lógica, no será inútil explicarlo aquí tambien en favor de los que no la hayan estudiado; ó no lo hayan entendido bien, ó no lo tengan presente. Si examinamos la naturaleza, es decir, el conjunto de seres materiales que nos rodean, veremos que cada uno de ellos está separado de los otros y se distingue de ellos en alguna cosa, aunque nosotros no podamos notar siempre y en todos sus respectivas diferencias. Considerado cada uno de por sí y en cuanto se distingue de los demas, se dice que es un *individuo*: y no hay duda en que, si se pudiera descubrir y señalar en cada uno de estos individuos aquello en que se distingue de otros que se le parecen, se hubiera podido dar á cada uno de ellos un nombre particular. Mas como esto es absolutamente imposible respecto de muchos que á la vista parecen enteramente semejantes, y por otra parte seria inútil y embarazosa tan prolija nomenclatura, hemos tomado el partido de nombrar con un solo nombre todos aquellos individuos que ofrecen á los sentidos cualidades semejantes y uniformes. Un ejemplo lo hará palpable. No hay duda en que, si examinásemos atentísimamente todos los caballos, veríamos que no hay dos tan parecidos que no se distingan en alguna cosa, como el color de la piel, la altura y mil otras circunstancias. Por consiguiente, si tuviésemos interes en distinguirlos unos de otros, podríamos dar á cada uno su nombre particular, como en efecto se les da muchas veces, cuando importa no equivocarlos. Pero como fuera de un caso semejante, seria mas embarazosa que útil tan nimia prolijidad, damos á todos el nombre de *caballos*. De este uso pues han nacido las clasificaciones mentales que los hombres han hecho de todos los seres que han llegado á conocer, y las abstracciones con que se han representado las series de todos los individuos á quienes dan el mismo nombre, como un todo ideal compuesto de partes homogéneas y similares; á cuya totalidad y reunion de individuos se da en lógica el nombre de *especie*. Pasando de una abstraccion á otra; como varias de estas especies tienen tambien entre sí alguna semejanza, se ha formado de todas las que son parecidas una serie mas extensa, ó un nuevo todo ideal que se llama *género*. Así, por ejemplo, despues de haber formado las series parciales ó especies de caballos, leones, etc., como se vió que todas ellas convenian en tener sus individuos un principio interior de accion y movimiento, que por la ra-

con que luego veremos se llamó en latin *anima*, se comprendieron todos bajo el nombre comun de *animales*; es decir, que de aquellas series particulares se formó despues otra mas extendida que las comprendiese todas, y se la consideró como un nuevo todo imaginario, al cual se dió el nombre de *animal*. Y como tambien se observó alguna conformidad entre varios de los géneros mismos, se formaron de ellos otras clases superiores ú otros géneros mas universales, y de estos otros nuevos, hasta parar en el supremo y universalísimo, que es el designado con la palabra *ser* ó *ente*, el cual abraza todo lo que existe, ha existido y puede existir de cualquier modo que sea. De aquí proviene que una clase que se considera como género respecto de las especies que comprende, viene á ser ella misma una especie respecto de otro género mas elevado. Así, la palabra *animal*, que es genérica respecto de las varias especies en que se han distribuido todos los seres animados, viene á ser específica respecto de la palabra *cuerpo*, que designa todos los seres materiales, así animados como inanimados.

En estos tres hechos, enlace ó conexion de ciertas ideas, importancia relativa de algunas de ellas en cada caso particular, y clasificacion mental de los objetos, está fundada, como vamos á ver, toda la teoría de los tropos. Ellos explican su orígen, en ellos se funda su clasificacion, y de ellos se deducen sus ventajas y las reglas para usarlos con oportunidad.

ARTÍCULO II.

Orígen de los tropos.

Ciceron, Quintiliano y otros retóricos antiguos redujeron á dos los motivos que tuvieron los hombres para dar á una misma palabra dos ó mas significaciones, *la necesidad* y *el placer* (1). Otros han añadido la imaginacion, las pasiones y la ignorancia misma de los hombres. Y no hay duda en que todas estas cosas han contribuido y contribuyen á la formacion y al empleo del lenguaje figurado; pero, bien examinado el

1. La palabra *placer* está ahí en un sentido muy vago. Pudieron decir verdad Ciceron, Quintiliano y los demas retóricos que, como aquellos, se fijaron en esos dos *motivos*, pero tampoco se engañaron los que con *J.-J. Rousseau* atribuyeron á las *pasiones* el orígen de los tropos. A las exigencias de las pasiones debió sin duda el hombre el encuentro de la palabra, como debió comenzar á expresarlas por medio de *tropos*, estimulado por el *placer* con que ellas mismas le convidaban. En tal hipótesis, tambien nosotros tenemos al *placer* por uno de los motivos que dieron orígen á los tropos.

punto, se verá que todas ellas no son mas que la necesidad variada y diversificada, segun los diferentes efectos que el hombre ha tenido y tiene que producir por medio de la palabra. De consiguiente, podemos señalar la necesidad como la única cosa que ha dado orígen al sentido figurado. Para probarlo, bastará recorrer brevemente las varias y sucesivas alteraciones que ha recibido y recibe en todas las lenguas el sentido primitivo de las palabras.

1.° Siendo imposible, como queda observado, dar á cada individuo de la naturaleza un nombre particular, es evidente que los hombres, al paso que fueron conociendo varios que se asemejaban entre sí, se vieron en la necesidad de extender á la serie entera el nombre que habian dado al primer individuo que conocieron en ella; lo cual fué ya emplear el signo de una idea por el de otra. Como hoy no conocemos positivamente los elementos primitivos de ninguna lengua, pues la mas pobre está ya infinitamente variada y alterada, pondremos un ejemplo hipotético para que se vea esta primera alteracion, que necesariamente recibió el significado de los nombres. Supongamos que la palabra *leon* sea en efecto la que Adan empleó para designar el animal que hoy conocemos con este nombre. Es claro que aquella voz en el principio no pudo ser mas que un nombre propio, porque nuestro primer padre, al inventarla, no designó con ella la primera vez mas que aquel leon determinado que tenia presente, y al cual queria poner nombre. Supongamos que el mismo Adan vió sucesivamente otros leones. Es evidente, por lo que dejamos dicho, que hallándolos semejantes, dió á todos el mismo nombre de *leon* que habia dado al primero; y hé aquí á este nombre propio trasformado ya en apelativo, es decir, que habiendo significado al principio un solo individuo, pasó á significar la especie entera.

2.° A esta necesidad, que podemos llamar *gramatical*, se añadió otra que pudiese decirse *ideológica;* pues resulta de la naturaleza de ciertas ideas, para cuya expresion fué necesario, no ya hacer de nombres propios apelativos, sino lo que es mas, hacer que la palabra que significaba objetos de una clase, pasase á significar los de otra muy distinta; y este fué el segundo paso que dieron las lenguas obligadas por la necesidad. Todos saben por experiencia propia que no podemos reducir á imágen las ideas de las cosas inmateriales, sino figurándonoslas corpóreas y semejantes á algunos de los objetos

materiales que conocemos ya por los sentidos. De este hecho se infiere, que cuando los hombres tuvieron que hacer visibles en cierto modo por medio del lenguaje los seres inmateriales, se vieron precisados á darles cuerpo, por decirlo así, atribuyéndoles por analogía algunas de las cualidades sensibles de los objetos corpóreos, porque de otra manera no hubieran sido entendidos por los otros hombres con quienes hablaban. Para esto no tuvieron otro arbitrio que el de dar á los objetos inmateriales los mismos nombres que significaban ya las cosas sensibles, con las cuales creyeron que tenian aquellos alguna semejanza ó analogía. Podria en efecto demostrarlo examinando una por una las palabras que en nuestra lengua y en otra cualquiera designan seres espirituales, bajo cuya denominacion general se comprenden no solo los objetos reales verdaderamente incorpóreos, sino tambien las abstracciones que el hombre ha formado de las ideas materiales que recibe por los sentidos, y de las cuales ha hecho otros tantos seres ideales, imaginarios, intelectuales y morales; pues todos estos nombres tienen segun el modo con que se consideran. Pero como esto seria demasiado largo y el hecho es constante, concluiré este punto con dos observaciones necesarias.

La primera es, que entre las palabras que de significar objetos materiales pasaron luego á significar tambien los que no lo son, unas han perdido su primera significacion, conservando solo la segunda, la cual por consiguiente ha venido á serlas en cierto modo propia: tales son las palabras *espíritu*, *alma*, *entendimiento;* y otras han conservado ambas; tal es, por ejemplo, la palabra *corazon*, la cual habiendo significado primeramente la entraña material conocida con este nombre, pasó, por la razon que luego se dirá, á designar la parte moral del hombre, las pasiones, algunas disposiciones del ánimo, el valor y otras mil cosas, cuyas significaciones secundarias conserva, pero sin haber perdido la primera.

La segunda es, que muchas palabras han sido trasladadas de los objetos materiales, no á los espirituales, sino á otros igualmente materiales y de muy distinta especie. Tal es, por ejemplo, la palabra *hoja*, que habiendo significado primeramente una parte de los vegetales conocida con este nombre, pasó á designar otras cosas, materiales sí, pero de muy distinta naturaleza, como las porciones iguales de papel de que se compone un libro, la parte acerada de las espadas y sables, etc. En este caso, es decir, cuando las varias significacio-

nes de una palabra son todas de objetos materiales, es á veces difícil distinguir cuál de ellas es la primitiva; pero para conocerlo, téngase por regla general, que será la de aquel objeto que primero debieron conocer los hombres. Así en el ejemplo propuesto, como debieron ver árboles mucho tiempo ântes de tener libros, es indudable que la palabra *hoja* significó las de aquellos ántes que las de estos. Esta traslacion de una significacion material á otra que igualmente lo es, debió su orígen á la necesidad, lo mismo que la trasformacion de los nombres propios en apelativos; y aun en rigor puede decirse que es la misma cosa, pues si una palabra llegó á significar dos cosas tan distintas, como son las hojas de los árboles y unos pedazos de papel, fué porque considerando en las primeras la cualidad de ser delgadas y planas, se extendió aquella voz á designar en general todos los objetos que las reunian, cuando no ofrecian otras mas interesantes, por las cuales mereciesen ser nombradas; y en esto no se hizo mas que seguir el impulso de la necesidad, ahorrando palabras nuevas, siempre que con las ya inventadas se pudo dar á entender suficientemente lo que se queria decir.

3.° A estas dos especies de necesidad, que pueden llamarse de la lengua mas bien que del escritor debe añadirse la de este para conocer completamente todo lo què ha dado orígen al sentido figurado. Para entender en qué se funda esta necesidad del escritor, es menester recordar lo que ya dejamos observado, á saber, 1.° que un objeto nunca se nos presenta solo é independiente de los demas, sino rodeado y dependiente de otros muchos, con los cuales tiene siempre alguna relacion; porque es todo ó parte, precede ó sigue, es causa ó efecto, es ó no semejante á otro, y á lo ménos coexiste con algunos en un mismo lugar: 2.° que las ideas de los que tienen entre sí ciertas relaciones, están como enlazadas unas con otras: 3.° que juntamente con la idea principal del objeto que contemplamos, se nos recuerdan tambien otras varias de las *accesorias* ó *coasociadas*; y 4.° que muchas veces alguna de estas accesorias es para nosotros mas interesante que las otras, y por tanto se presenta á la imaginacion con cierta preferencia. De este enlace pues de las ideas y de este fenómeno intelectual, que como dijimos, cualquiera puede haber observado en sí mismo, resulta que cuando hablamos agitados de alguna pasion, y en aquellos movimientos repentinos en que la imaginacion acalorada tiene mas parte en la eleccion de las expre-

siones que el frio exámen de la meditacion; empleamos para designar las cosas, no sus nombres propios, sino los de aquellas accesorias que mas fuertemente nos conmueven. En esto, como se ve, procedemos impelidos del vehemente impulso que entónces experimentamos de comunicar á los otros las ideas, no de cualquier modo, porque esto no nos satisface, sino con la misma fuerza y energía, y por decirlo así, con el mismo colorido con que en aquel momento se presentan á nuestra imaginacion. Esta especie de necesidad es la que mas ha extendido el uso del lenguaje figurado, pues lo que es una necesidad verdadera y muy real en el que habla agitado de una pasion violenta, ha venido á ser una necesidad facticia en el que ha tenido que imitar el lenguaje vivo, animado y pintoresco de la imaginacion y de las pasiones. Y como esto es esencialmente propio de los poetas y oradores, de aquí es que se ha mirado como exclusivamente reservado á ellos el lenguaje figurado; pero en realidad se extiende á todo género de escritos. Porque entre todos los asuntos que pueden ofrecerse, apénas hay uno en que no tengan alguna parte la imaginacion y las pasiones, en que de consiguiente no sea necesario imitar mas ó ménos su lenguaje.

Resumiendo ya todo lo dicho sobre el orígen de los tropos, resulta:

1.° Que los hombres han sido guiados en este punto, como en todos, por la necesidad, y que es de tres clases la que los ha obligado á dar varias significaciones á una misma palabra: 1.ª la que hemos llamado *gramatical*, por la cual se ha extendido la significacion primitiva desde un solo individuo á toda la especie entera, y aun á otras clases distintas: 2.ª la que hemos llamado *ideológica*, porque es la que ha obligado á trasladar los nombres de los objetos materiales á los inmateriales; y 3.ª la que por lo dicho podemos llamar *moral*, la cual hace que los signos de las ideas coasociadas se sustituyan unos por otros.

2.° Que la significacion secundaria, que algunas palabras han tomado constantemente en virtud de la primera, ha llegado á ser ya la suya propia.

3.° Que sucede lo mismo con aquellas que, habiendo sido trasladadas desde los objetos materiales á los que no lo son, han perdido su primera significacion.

4.° Que aunque unas y otras pudieran en rigor llamarse tropos, y lo fueron en su principio, ni se las da ya este nom-

bre, ni son de las que ahora tratamos, sino aquellas que conservando su primera significacion, toman constante ó pasajeramente otra secundaria. Tales son muchas de las trasladadas por la segunda especie de necesidad, y todas las de la tercera.

Esto supuesto, veamos ya cuántas especies de tropos deberán admitirse; previniendo ántes, para que acaso no se confundan dos cosas muy distintas, que no es lo mismo ser un término *propio*, que estar tomado en *sentido propio*. Lo primero quiere decir que expresa bien la idea, y esté él tomado en la acepcion que se quiera; lo segundo, que está tomado en su acepcion primitiva. Así, por ejemplo, cuando usamos la palabra *corazon*, para designar la parte moral del hombre, es propia y propísima, porque expresa perfectamente la idea; pero no está tomada en su primitiva acepcion, pues en esta no designa mas que la entraña material que se llama así en nuestra lengua.

ARTÍCULO III.

Especies de los tropos.

Constando ya por lo dicho que el sentido figurado se funda en la conexion que tienen entre sí la idea del objeto primitivamente designado por las palabras y la del otro ú otros á que se extienden ó trasladan, y que esta conexion se forma entre las impresiones simultáneas, sucesivas y semejantes, ó como los filósofos se explican, por coexistencia de lugar, por inmediata sucesion de tiempo y por semejanza de cualidad; es evidente que no puede haber mas que tres especies de tropos, en cada una de las cuales se distinguen luego, para mayor claridad, varios modos de verificar la traslacion. La primera comprende las que se fundan en la relacion de coexistencia, es decir, que á ella pertenece toda traslacion en que las palabras pasen á significar uno ó mas objetos distintos del primero, á consecuencia de hallarse enlazada la idea de este con la de aquel ó aquellos, por haber sido simultáneas las impresiones que las produjeron; y se llama *sinécdoque*. La segunda abraza todas las traslaciones verificadas en virtud de la conexion que resulta entre las ideas por la sucesion de órden ó de tiempo, y se llama *metonimia*. La tercera contiene las que se fundan en la semejanza, y es la llamada *metáfora*.

Sinécdoque.

Esta palabra griega significa literalmente *comprension;* y se designa con ella este primer tropo, porque entónces el nombre de un objeto que comprende otros, se emplea por el de alguno de estos, como cuando el nombre de un género se pone por el de alguna de las especies contenidas en él, ó el de una especie por el de alguno de los individuos. Pero por lo dicho es claro que deberá usarse para designar todas las traslaciones fundadas en la relacion de coexistencia, aun cuando no haya rigurosa comprension; traslaciones que se verifican de los modos siguientes:

1.° El nombre de un *todo* se pone por el de alguna *parte;* y al contrario, el de una sola *parte* por el del *todo.* Ejemplo de lo primero, cuando decimos: *el hombre ha sido formado de barro,* y otras expresiones semejantes, en las cuales se ve que la palabra *hombre,* que ordinariamente significa el compuesto total de cuerpo y alma, designa ahora el *cuerpo solo,* pues de otro modo serian falsas. De lo segundo, cuando decimos: *Tantas velas han salido de Cádiz,* en lugar de *tantos navíos:* en cuyo caso la palabra *vela,* nombre de la parte de un navío, se emplea por la de *barco, buque* ó *embarcacion,* nombre del objeto total de que hablamos.

2.° *El género por la especie* y al contrario. Ejemplo de lo primero, cuando la palabra *mortal,* epíteto genérico que conviene á todos los animales, se emplea para designar los *hombres solos.* De lo segundo cuando decimos: *Fulano no encuentra dónde ganar el pan;* en cuya expresion y otras semejantes, la palabra *pan,* nombre de una especie particular de alimento, designa *todo alimento* en general, y aun *todo lo necesario para subsistir.*

3.° *La especie por el individuo,* y al reves; ó, hablando gramaticalmente, el nombre apelativo por el propio, y al contrario. Lo primero se verifica cuando, por el ejemplo, los apelativos, *orador, poeta* se ponen por los propios, *Ciceron, Virgilio:* lo segundo, cuando el nombre propio *Mecénas* se emplea por el apelativo *protector.* Como los retóricos han formado de este modo de traslacion, que indudablemente pertenece á la sinécdoque, un tropo distinto que llaman *antonomasia,* observaré de paso, para que se vea cuán inexactas é inconsecuentes han sido sus clasificaciones, que en rigor la misma traslacion hay en tomar la especie por el individuo y

este por aquella, que en poner el género por la especie y esta por aquel; pues es innegable que el género es respecto de las especies subalternas, lo mismo exactamente que cada especie respecto de los individuos que contiene. Sin embargo, los retóricos han caido en la inconsecuencia de referir la traslacion de género por especie, y al reves, á la sinécdoque, y de hacer un tropo distinto de la de especie por individuo, ó al contrario.

4.° *El plural por el singular*, y al reves. Por la primera empleamos frecuentemente el pronombre de plural *nosotros* (ó *nos* en las fórmulas y decretos) por el de singular *yo*. Por la segunda es tambien comun decir en singular, *el español*, *el frances*, etc., aun cuando se quiere designar *muchos*, ó *todos los individuos de estas naciones*. En seguida de este uso de sustituir uno por otro el singular y el plural, ponen los retóricos la traslacion que llaman *de número determinado por indeterminado*, como cuando decimos: *Mil veces he visto*, *dicho*, *hecho*, etc., por *Muchas veces*; pero si se examinan bien estas expresiones, se verá que en ellas no hay verdadero tropo, sino una especie de exageracion ó hipérbole.

5.° *La materia* de que una cosa es formada, *por la cosa misma*, como cuando decimos, *el acero* por *la espada*.

6.° *El continente por el contenido*, ó lo que es lo mismo, el nombre del lugar ó paraje donde se halla una cosa por el de la cosa misma. Así los nombres Francia, Italia, España, etc. se emplean para designar los habitantes de estos paises. Aquí se refiere comunmente el uso de dar á algunos artefactos el nombre de la ciudad, villa ó provincia donde se fabrican, como cuando se llama *hamburgo*, *ruan*, etc. el lienzo fabricado en aquellas ciudades; pero en rigor estas expresiones no son tropos, sino elípsis autorizadas por el uso, y equivalen á la expresion plena, *lienzo fabricado en Hamburgo*, *Ruan*, etc. Lo mismo debe decirse de estas expresiones, *beberse una botella de vino*; *apurar la taza ó el vaso*, y otras semejantes. No son realmente tropos, sino licencias de sintáxis. En consecuencia de este uso de poner el nombre del lugar, donde una cosa está ó reside, por el de la cosa misma, los de aquellos órganos corporales, que bien ó mal se consideran como asiento ó residencia de las potencias del alma y de las pasiones del hombre, se toman por las potencias y pasiones mismas. Así porque los antiguos miraban el corazon como el asiento de la prudencia, del juicio, del talento, la expresion latina *habet cor* significa,

tiene talento, juicio, etc., y al contrario, entre nosotros que consideramos el corazon como centro de la fuerza, y por consiguiente del valor, la traduccion literal *tiene corazon*, significa que uno tiene, no talento, sino valor. Esta observacion es muy necesaria para traducir con acierto los autores antiguos.

7.° *El signo por la cosa significada.* Aquí se refiere el uso de indicar, 1.° las dignidades y las personas que las obtienen por sus distintivos ó insignias, como entre nosotros la dignidad real por el cetro, la cardenalicia por el capelo, la judiciaria por la toga, etc.; y entre los romanos el consulado y la pretura por las fasces: 2.° las naciones por su escudo de armas, como la España por el leon, etc.; y 3.° las divinidades del paganismo por sus atributos ó símbolos, como Neptuno por el tridente, etc.

8.° *El abstracto por el concreto*, esto es, el nombre abstracto de una cualidad por el adjetivo que la expresa como existente en algun sugeto. Así decimos: *La ignorancia es atrevida*, para expresar que los ignorantes son atrevidos: en cuya locucion y en todas las de su clase, hay ademas, como ya se dijo, una especie de personificacion, por la cual, dando una como existencia material á los seres abstractos, les atribuimos cualidades que en rigor solo se hallan en los seres reales.

Estos modos de traslacion, de los cuales unos se atribuian hasta ahora á la sinécdoque ó á la metonimia, y otros constituian tropos distintos, deben todos referirse á la sinécdoque, porque en ellos el signo propio de una idea se emplea para designar otra, con la cual está enlazada por el principio de coexistencia, ó en virtud de la simultaneidad de las impresiones. En efecto, es claro que los nombres del todo y de la parte, del continente y del contenido, de la cualidad y del sugeto en que se halla, de la materia y de la cosa que con ella se hace, de las insignias ó símbolos de una persona y de su dignidad, se sustituyen uno por otro; porque, estando tan unidas en nuestro ánimo las ideas de todas estas cosas como lo están entre sí en la naturaleza las cosas mismas, se nos presenta una de ellas en ciertas ocasiones con preferencia á su correspondiente, por razones que luego indicaré. No será inútil prevenir, para que se vea por qué pertenecen á este primer tropo las traslaciones de esta clase, que el tomarse el género por la especie, esta por el individuo, y el plural por el singular, ó al contrario, es en sustancia lo mismo que poner el todo por la parte, ó al reves, pues los géneros, las especies, los individuos y los números

son respectivamente todos y partes en el órden lógico ó metafísico, y sus ideas siguen en su enlace y relaciones las mismas leyes que las de los objetos físicos.

Metonimia.

Esta palabra griega, traducida en una sola castellana, significa *trasnominacion*, esto es, la accion de nombrar una cosa que es ántes con el nombre de otra que es despues, y al contrario; y conviene muy bien á las traslaciones de la segunda clase, en las cuales el signo de una idea se emplea por el de otra con la cual está enlazada por la ley de inmediata sucesion, es decir, porque fueron sucesivas las impresiones que las produjeron. Los modos de verificar la traslacion en este tropo son estos:

1.° *El antecedente por el consiguiente*, y al reves; es decir, el nombre de una cosa que segun el órden de la naturaleza, ó segun las instituciones humanas, antecede á otra, por el de esta misma, y al contrario. Segun el órden inmutable de la naturaleza, y por la necesidad mas absoluta, primero es existir que perecer ó dejar de existir, primero es vivir que morir. Cuando pues los latinos, para decir que una cosa habia sido destruida, decian que *existió*, ó *fué*, como en esta expresion de Virgilio: *Fuit Ilium, et ingens gloria Dardanidum.* « Fué Ilion, y la gloria de los hijos de Dárdano; » y cuando para denotar que un hombre habia muerto, decian: *Vitá functus est*, lo cual literalmente significa « gozó de la vida, » tomaban el antecedente por el consiguiente. Al contrario, cuando Virgilio en la *Égloga* I. dice: *Post aliquot aristas*, esto es, « despues de algunas espigas, » queriendo dar á entender, despues de algunos años, toma el consiguiente por el antecedente. En esta expresion hay primero sinécdoque de la parte por el todo, pues *arista* no significa la espiga entera, sino una parte de ella, es decir, una de aquellas hebritas que salen de cada grano; y luego hay la metonimia de tomar las espigas por los años, metonimia fundada en que en cada año hay nuevas espigas. De manera que pasa por todas estas ideas consiguientes: las espigas suponen la granazon de las mieses, esta el verano, y este un año entero corrido desde la anterior cosecha; y así cuantas veces haya nuevas espigas, tantos años habrán pasado. Nótese que á este uso de poner el signo de una idea consiguiente por el de su antecedente, se deben la mayor

parte de las acepciones secundarias, pero constantemente usuales, de las voces.

2.° *La causa por el efecto, y este por aquella.* De uno y otro tenemos ejemplo en estas dos expresiones castellanas, *Vivir de su trabajo,* y, *Ganar el pan con el sudor de su rostro.* En la primera, que quiere decir, mantenerse con la ganancia que produce el trabajo, se toma este, causa productiva de la ganancia, por la ganancia su efecto; y en la segunda, que vale tanto como ganar con el trabajo lo necesario para vivir, se designa el trabajo, causa del sudor, por el sudor mismo, efecto del trabajo.

3.° *El inventor por la cosa inventada.* Aquí se refieren las expresiones poéticas en que los nombres de las divinidades gentílicas se ponen, 1.° por los de aquellas cosas que, segun la opinion vulgar, habian inventado; y 2.° por los de otras, de las cuales se las creia númenes tutelares. Por la primera especie de traslacion, en lenguaje poético *Céres* significa el *pan, Baco* el *vino,* etc.; y por la segunda *Marte* se toma por la *guerra, Anfitrite,* por el *mar,* etc.

3.° *El autor por sus obras.* Así decimos comunmente, *Leo á Ciceron, Virgilio,* etc., por, *Leo las obras de estos escritores;* pero es de advertir que no todas las expresiones en que para designar un libro, se nombra su autor, son verdaderos tropos; algunas son simples elípsis. Tal es esta, *Tengo un Ciceron de Dos-Puentes,* la cual no es mas que una elípsis de esta construccion plena, *Tengo un* ejemplar de las obras de *Ciceron,* impresas en la ciudad de *Dos-Puentes.*

5.° *El instrumento con que se hace alguna cosa, por la manera de hacerla, ó por la persona que la hace.* Así, 1.° porque los antiguos escribian con un punzon llamado en castellano *estilo,* esta palabra se toma por la manera misma de escribir, ó de manifestar los pensamientos por escrito; y 2.° porque nosotros escribimos con plumas, ademas de decir como en el primer caso, *fulano tiene buena pluma,* esto es, escribe bien, tomamos la pluma por el escritor mismo, diciendo, verbi gracia, *Plumas muy elocuentes han tratado de esta materia,* en lugar de decir, *Escritores muy elocuentes.*

Obsérvese que de estos cinco modos los cuatro últimos no son realmente mas que variedades del primero, pues el inventor y la cosa inventada, el autor y sus obras, el instrumento y lo que con él se hace, no son, como se ve, mas que causas y

efectos de diferentes clases, y toda causa y efecto son un antecedente y un consiguiente; porque toda causa precede, á lo ménos en órden, á su efecto, y este se sigue á ella. Sin embargo los he indicado con separacion, para que no se extrañe lo que en los autores se lea sobre estas traslaciones, ni se crea que son distintas de las metonimias.

Obsérvese tambien que del modo de antecedente por consiguiente hacen algunos un tropo particular, que llaman *metalépsis*; pero ya se ve cuán inútilmente.

Metáfora.

Esta palabra significa literalmente *traslacion*. Y aunque este es un nombre genérico que se da, como hemos visto, á toda acepcion de las palabras en un sentido que no es rigurosamente el suyo propio, conviene sin embargo con mas propiedad á las de la tercera especie, es decir, á aquellas en que se da á una cosa el nombre de otra con la cual tiene alguna semejanza. La razon la daré mas adelante: ahora veamos en qué se fundan y cómo se forman las traslaciones llamadas *metáforas*, las mas usuales y mas importantes de todas.

Ya he dicho, y la experiencia lo acredita, que las ideas de los objetos que tienen entre sí alguna semejanza, están unidas y enlazadas en nuestro ánimo de un modo que para nosotros es tan desconocido como constante es el hecho. La experiencia nos demuestra igualmente, como dejamos observado, que en virtud de esta conexion de las ideas, cuando nos acordamos de un objeto, se nos recuerdan tambien otros que se le parecen, y señaladamente aquellos que le son semejantes en la cualidad ó circunstancia determinada, que en aquel instante contemplamos. Tambien es un hecho que esta presencia simultánea de las dos ideas hace que necesaria y aun involuntariamente observemos aquello en que convienen ambos objetos. Finalmente es constante, que muchas veces, cuando hablamos de un objeto, necesitamos dar á conocer, no solo el objeto mismo, sino tambien la semejanza que hemos observado entre él y el otro que se le parece; porque esto servirá para que se le conozca mejor, viendo lo que tiene de comun con otro que ya no es conocido.

Ahora bien, esto puede hacerse de dos maneras; ó diciendo expresamente que una cosa es semejante á otra bajo tal ó cual aspecto, ó poniendo el nombre de esta por el de aquella: lo

primero se llama, como dije en otro lugar, hacer una comparacion, porque no es otra cosa que traducir al lenguaje el acto del entendimiento llamado *comparacion*; y lo segundo es cabalmente lo que llamamos *metáfora*. Se ve pues que esta no consiste en otra cosa que en dar á un objeto el nombre de otro con el cual tiene alguna semejanza, y que es un símil expresado en una forma compendiosa. Se supone que el un objeto es tan semejante al otro, que sin hacer expresamente la comparacion entre ellos, como en el símil formal, se puede poner el nombre del uno en lugar del nombre del otro. Así por cuanto lo que hace un Ministro en el órden político, cuando por sus acertadas providencias impide que una nacion decaiga de su poder y gloria, es enteramente parecido á lo que los objetos materiales llamados columnas hacen respecto de los edificios en el órden mecánico; damos á un buen Ministro el nombre de *columna*, y decimos que es la *columna del Estado*; porque el denuedo con que un guerrero se arroja sobre su enemigo en un combate, es muy semejante á la intrepidez con que un léon se arroja sobre la presa que quiere devorar; damos á aquel el nombre de *leon*, etc., etc., pues los ejemplos ocurren á cada paso.

En la metáfora no hay ni puede haber varios modos de verificar la traslacion, porque siempre consiste en sustituir al signo de una idea el de otra semejante; pero se pueden distinguir tres variedades. 1.ª Si en una frase no hay mas que un solo término metafórico, como en la citada, *Un buen Ministro es la* columna *del Estado*, la metáfora se llama *simple*. 2.ª Si hubiere dos, tres, ó mas con otros de significacion literal, como en esta, *Un Ministro es la* columna *que* sostiene el edificio *del Estado*, la metáfora será *continuada*. 3.ª Si todos los de una frase son metafóricos, verbi gracia, *Cayó la columna que sostenia el edificio*, tendremos ya una verdadera *alegoría*. Estas se diferencian de las metáforas continuadas, porque en ellas las expresiones pueden entenderse tanto en el sentido propio como en el figurado; al paso que en las metáforas continuadas las palabras de significacion literal que se mezclan con las metafóricas, determinan necesariamente su significacion. Por esto, si en lugar de decir, *Cayó la columna que sostenia el edificio*, se dijese, *Cayó la columna que sostenia la* nacion, esta última palabra, que no puede designar un edificio material, hace ver al instante que la columna que la sostiene, no puede ser tampoco material, ni la caida el movi-

miento físico á que damos este nombre. Al contrario, en las alegorías solo por el contexto y demas circunstancias se viene en conocimiento de su verdadero sentido, pues la expresion por sí sola es tan verdadera en el propio como en el figurado. De aquí resulta que de las alegorías algunas pueden ser equívocas, de las metáforas ninguna, si por otra parte los términos están bien escogidos, y la cláusula bien construida.

La oda de Fr. Luis de Leon *A la vida del cielo*, que empieza *Alma region luciente*, seria enteramente alegórica, si no hubiese mezclado con los términos metafóricos varias expresiones de sentido propio, que no dejan ya duda de que el de la oda entera es figurado. Dice así:

Alma region luciente,
Prado de bien andanza, que ni al hielo,
Ni con el rayo ardiente
Falleces, fértil suelo,
Producidor *eterno* de consuelo:

De púrpura y de nieve
Florida la cabeza coronado,
A dulces pastos mueve,
Sin honda ni cayado,
El buen pastor en tí su hato amado.

Él va, y en pos dichosas
Le siguen sus ovejas, dó las pace
Con *inmortales* rosas,
Con flor que siempre nace,
Y cuanto mas se goza, mas renace.

Y dentro á la montaña
Del *alto bien* las guia, y en la vena
Del *gozo fiel* las baña,
Y les da mesa llena,
Pastor y pasto él solo, y suerte buena.

Y de su esfera cuando
La cumbre toca altísimo subido
El sol, él sesteando,
De su hato ceñido,
Con dulce son deleita el *santo* oido.

Toca el rabel sonoro,
Y el *inmortal* dulzor al alma pasa,
Con que envilece el oro,
Y ardiendo se traspasa,
Y lanza en *aquel bien libre de tasa*

Oh son, oh voz! siquiera
Pequeña parte alguna descendiese
En mi sentido, y fuera
De sí el alma pusiese,
Y toda en tí, oh amor, la convirtiese!

Conoceria dónde
Sesteas, dulce esposo, y desatada
De esta prision, adonde
Padece, á tu manada
Viviera junta, sin vagar errada.

Cualquiera puede conocer que algunas palabras, coma las *del alto bien*, aplicadas á la montaña, y las *del gozo fiel*, unidas á las de *vena*, determinan el sentido figurado de ambas, porque no hay ninguna montaña material que se llame *del alto bien*, ni la vena *del gozo* puede ser arroyo ó fuente de agua verdadera. Nótese sin embargo que esta mezcla del sentido propio con el figurado no es aquí un defecto; toda la oda es bellísima. Lo que hacen las dos expresiones citadas y las otras señaladas con bastardilla, es quitar á la composicion el carácter de rigurosa alegoría y dejarla en metáfora simplemente continuada; pero aunque bastante larga, está bien sostenida en todas sus partes.

Ahora puede ya conocerse lo que ántes se indicó, á saber, que á la metáfora conviene, con mas propiedad que á los otros dos tropos, el nombre de *traslacion*. En efecto, si examinamos las sinécdoques y metonimias, veremos que en ambas la significacion de las palabras se extiende ó se limita, pero no se traslada enteramente. En ambas la palabra que se dice trasladada, designa en todo ó en parte el objeto que suele designar en su acepcion literal; lo cual no se verifica en las metáforas. En estas la palabra que empleamos, para expresar una idea distinta de la que ella primitivamente significa, designa aquella tan exclusivamente, que solo respecto de ella puede ser verdadero lo que se enuncia; y así con razon se dice entónces que las palabras, perdiendo su acepcion ordinaria, toman momentáneamente otra: lo cual no sucede en las sinécdoques y metonimias, en las cuales no pierden la suya totalmente. Por ejemplo, cuando por sinécdoque decimos, *Tantas velas han salido de Cádiz*, la palabra *vela* designa todavía la parte de un navío así llamada, y es cierto que las velas han salido del puerto; pero designa ademas las otras partes y el buque entero. Cuando por metonimia decimos, vivir de su *trabajo*, esta palabra significa ahora mas de lo que significa

ordinariamente, pues no significando en su acepcion literal mas que la accion de trabajar, designa ahora tambien la ganancia que de tal accion nos resulta, en lo cual está el tropo; pero se ve claramente que aun aquí significa todavía la accion de trabajar, y que en efecto esta nos procura lo necesario para vivir. Al contrario, cuando por metáfora llamamos á un Ministro *la columna* del Estado, la voz *columna* no significa ya un cilindro ó rollo de madera, ó de piedra, que es el objeto que designa tomada en su acepcion literal, sino el hombre que gobierna bien un Estado. Esta es una observacion no indiferente para entender la naturaleza de los tropos.

Concluyamos ya este artículo, recorriendo todas las cosas que los retóricos vulgares han contado como otras tantas especies de tropos distintas de las tres anteriores; para que se vea que las otras que ellos admiten, ó no son verdaderos tropos, ó están comprendidas en alguno de los tres. Son las siguientes: *Antonomasia*, *Metalépsis*, *Alegoría*, *Alusion*, *Hipérbole*, *Descripcion* (que ellos llaman *Hypotyposis*), *Atenuacion*, *Perífrasis*, *Ironía*, *Hipálage*, *Onomatopeya*, *Silépsis oratoria*, *Catacrésis* y *Eufemismo*. Ya hemos visto que las tres primeras se reducen respectivamente á la sinécdoque, á la metonimia y á la metáfora, y que las seis siguientes son figuras y no tropos. La hipálage todos saben que es una licencia ó figura de sintáxis, y la onomatopeya veremos luego, tratando de la armonía, que es la cualidad que tienen algunas palabras de imitar por los sonidos de que constan, el ruido de algunos cuerpos; cosa que nada tiene que ver con el sentido en que se toman. Así solamente puede quedar alguna duda respecto de la catacrésis, la silépsis y el eufemismo; pero con solo explicar lo que se entiende por estos nombres, se verá que no son especies nuevas de tropos, sino ciertos modos de usar los tres ya explicados.

Se llama *catacrésis*, voz griega que literalmente quiere decir *abuso*, el empleo que se hace de una palabra, cuando se la destina á significar una idea, para la cual no hay nombre propio en la lengua. Por ejemplo, hemos visto ántes, que no teniendo en castellano nombre propio las porciones iguales de papel de que se compone un libro, las llamamos *hojas*, que es propio de las de los árboles; pero es claro que si, como dijimos, esta traslacion se ha fundado en la semejanza, será una metáfora; y si, como otros quieren, en que con las hojas de ciertos árboles se formaron en otro tiempo los libros, será

una sinécdoque de la materia por la cosa que de ella se hace. Lo mismo se verá en cuantos ejemplos puedan citarse. Siempre la traslacion será entre objetos coexistentes, consiguientes ó semejantes.

La silépsis oratoria dicen que se comete, cuando una palabra se emplea en una expresion con tales adjuntos, que es necesario entenderla en sentido figurado respecto de uno de ellos, y en sentido literal respecto del otro, verbi gracia, en esta expresion, *La conversacion de N. es mas dulce que la miel*; en la cual el epíteto *dulce* debe entenderse figuradamente respecto de la conversacion, y literalmente respecto de la miel. Pero aquí ¿hay acaso otra cosa que una expresion en parte metafórica y en parte no? ¿Qué traslacion de nueva especie encontramos en ella? Ninguna : no hay mas que una metáfora comun y comunísima.

El *eufemismo* no es otra cosa que la cualidad general del estilo que hemos llamado *decencia*, y consiste, como ya se dijo, en disfrazar y ocultar, como bajo de un velo, aquellas ideas que expuestas con claridad podrian ofender el pudor ó el respeto que se merecen el auditorio, el público entero, ó la persona particular con quien hablamos. Y como para esto se recurre á ciertas figuras que ya hemos visto, y á los tropos, es claro que el eufemismo no es tropo ni figura, sino el uso que hacemos de estas y de aquellas para disfrazar ciertas ideas duras, desagradables ó ménos decentes. Así, cuando Temístocles, al proponer á los atenienses que desamparasen la ciudad, no empleó, porque le parecieron demasiado duros, los términos griegos equivalentes á los de *abandonar*, *dejar*, etc., y solo les dijo, *que la depositasen en manos de los dioses*, usó de un eufemismo, en que se emplea la metonimia. El modo con que Natan reprendió á David su pecado, fué un eufemismo, en que hizo uso de la alegoría. Cuando los griegos llamaban *Euménides* á las Furias, y *Caron* al barquero del infierno, expresiones que son conocidos eufemismos, se servian, como ya se ha dicho de la figura llamada *antífrasis*. Las *perífrasis* y *atenuaciones* ya he indicado tambien que son muy oportunas para conservar el eufemismo; y lo mismo debe decirse de los términos vagos, de los equívocos y de las alusiones. Repetiré con este motivo lo que ya dije tratando de las antífrasis, á saber, que al traducir los clásicos antiguos, es necesario tener siempre á la vista su eufemismo, para entender y traducir bien ciertas expresiones; y daré otra nueva prueba.

Los griegos, y sus imitadores los romanos, tenian á mal agüero hablar de la muerte en sus ceremonias religiosas, y aun en las juntas populares, porque estas eran precedidas de sacrificios, lustraciones y otros actos de religion; y en consecuencia, para indicar esta idea, se valian de ciertas expresiones vagas y perifrásticas que ellos entendian muy bien, porque estaban ya consagradas por el uso; pero que traducidas literalmente á las lenguas vulgares nada quieren decir para nosotros. Así Ciceron, prometiendo en su primera *Filípica* explicarse con toda libertad sobre los proyectos de Antonio, y queriendo decir que si esta su franqueza le costaba la vida, como era muy de temer, dejaria á lo ménos un monumento de su amor á la patria; indica oscuramente la idea, *si pierdo la vida*, con esta expresion vaga, « Si algo me sucediere », *Si quid mihi humanitus accidisset;* y el traductor que la vierta literalmente, dejará en tinieblas á los lectores, si no saben que aquel *algo* no es nada ménos que ser proscrito y degollado, ó asesinado clandestinamente. Lo mismo sucede con aquel pasaje tan famoso de Demóstenes, tambien en su primera *Filípica*, en el cual echa en cara á los atenienses su carácter frívolo y novelero, pues hallándose la patria en peligro, se entretenian en andar por los corrillos preguntándose unos á otros: *Hay alguna noticia? ha muerto Filipo?—No, pero está enfermo.* A lo cual replica con vehemencia el orador: *Y qué os importa? Si este Filipo muriese, bien pronto formaríais vosotros mismos otro Filipo.* La expresion literal del original que corresponde á la castellana, *si muriese este Filipo*, es *si algo padeciere;* pero ya se deja conocer que en castellano es menester traducir el pensamiento, no las palabras materiales; claras en griego para los atenienses, porque eran una especie de fórmula en que estaban convenidos, y oscuras para nosotros, que no teniendo la misma supersticion que ellos, no las empleamos en iguales casos, ni podemos darlas igual valor.

ARTÍCULO IV.

Ventajas de los tropos.

Entre las grandes ventajas que nos proporcionan los tropos para expresar los pensamientos con toda la energía, precision y claridad, que en muchas ocasiones no hallaríamos en el sentido propio de las palabras mas bien escogidas, las principales son las siguientes:

1.ª *Por medio de los tropos, en el mismo espacio de tiempo, en que con palabras tomadas en sentido literal excitaríamos una sola idea, excitamos dos; una expresamente enunciada, y otra simplemente sugerida.* Para convencerse de ello no hay mas que sustituir á una expresion figurada otra equivalente, pero literal; y se verá cómo de los dos objetos que nos presentaba la primera, desaparece inmediatamente el uno. Por ejemplo, si cuando decimos, *Un buen Ministro es la* columna *de la nacion*, dijésemos que hace de modo que ella no pierda su independencia política; veríamos sí al Ministro, y lo que hace en favor de la nacion, y aun esto no con tanta claridad; pero desaparecian el edificio y la *columna* que le sostiene, y el juicio comparativo de la semejanza que hay entre la nacion y un edificio, entre la columna que mantiene este, y el Ministro que gobierna aquella.

2.ª *Los tropos contribuyen á hacer mas claras las expresiones en que se emplean oportunamente.* En efecto, su principal ventaja es la de darnos una idea mas clara del objeto que la que tendríamos, si se empleasen palabras tomadas en significacion literal. Esto es evidente respecto de aquellas que por medio de palabras que literalmente designan objetos materiales, nos ponen á la vista los inmateriales y abstractos; pues es bien claro que sin el auxilio de los tropos, ni aun oscuramente podríamos comunicar semejantes ideas espirituales. Mas aun respecto de los mismos objetos sensibles, que á veces designamos con palabras trasladadas, es indudable que estas nos dan de ellos una idea mas clara que la que podria darnos su nombre propio. Cómo se verifique, lo conocerá fácilmente el que observe cuánto contribuyen á aclarar é ilustrar las ideas principales las acesorias bien escogidas, y cuánto mas claras son las impresiones determinadas que las vagas y confusas; porque verá que los tropos sirven precisamente para excitar, juntamente con la idea principal, aquellas accesorias que mejor la caracterizan relativamente al punto de vista en que la consideramos en aquel momento, y de este modo hacen mas determinada y circunscripta la impresion del objeto. Por la misma razon,

3.ª *Contribuyen admirablemente á la energía del estilo,* porque consistiendo esta en presentarnos de una manera viva y animada las cualidades mas interesantes de los objetos, es claro, por lo que acabamos de indicar, que ninguna expresion podrá proporcionarnos mejor esta ventaja, que aquella en la

cual, por una feliz traslacion de significado, presentemos un objeto en el punto de vista mas acomodado, para que resalten las cualidades que queremos hacer notar con particularidad.

4.ª *Dan tambien á las expresiones una concision, que sin ellos no podrian tener las mas veces.* Si no, véase cuánto mayor número de palabras seria necesario para expresar en términos literales el pensamiento contenido en esta expresion metafórica. *El odio público* se oculta bajo la máscara *de la adulacion.* Un largo discurso seria necesario, dice Condillac, para expresar este pensamiento con palabras tomadas en su acepcion literal.

5.ª *Enriquecen el lenguaje y le hacen mas copioso,* pues multiplicando el uso de las palabras, y dándolas nuevas significaciones, nos proporcionan modos de expresar todas las ideas é indicar sus mas lijeras diferencias; lo cual no siempre pudiera hacerse con palabras tomadas en su literal acepcion.

6.ª *Dan dignidad y nobleza al estilo,* porque como las palabras tomadas literalmente son tan comunes y familiares, necesitamos recurrir á las acepciones secundarias y figuradas, cuando queremos dar al estilo el tono elevado y majestuoso que exigen ciertas composiciones.

7.ª *Le dan tambien belleza y gracia.* Esto es tan evidente, que no necesito probarlo con razones y ejemplos; y ni aun haria esta observacion, si no debiera notar con este motivo cuán pobre y mezquino es lo que sobre los tropos se halla en los retóricos vulgares. Todos ellos declaran que solo hablan de los tropos, porque estos adornan el discurso; y este parece ser el único servicio para el cual los reconocen útiles. Sin embargo, ya hemos visto cuántas otras cosas mas hacen que adornar el lenguaje.

8.ª Como ya se indicó nos *son de grande auxilio para disfrazar, cuando conviene hacerlo, ciertas ideas tristes, desagradables ó contrarias á la decencia.* Casi todas las expresiones que empleamos en este caso, son de sentido figurado; y sin este no siempre podríamos conservar la decencia, porque los otros medios que tenemos para ello, no alcanzan algunas veces.

9.ª *Son el principal recurso que tenemos para dar novedad á las ideas mas comunes.* Recuérdense los ejemplos que cité en el libro primero, hablando de la novedad de los pensamientos, y se verá que toda la que tienen los pasajes de Horacio y de Rioja allí copiados, se debe á los tropos que con-

tienen. En el *Pallida mors*, etc. hay 1.º la sinécdoque de *abstracto por concreto* en el epíteto *pallida* dado á la muerte: 2.º otra sinécdoque *de la parte por el todo* en el *turres*, porque esta palabra no significa allí las *torres* solamente de que están flanqueados los alcázares, sino el edificio entero; y 3.º varias metonimias *de antecedente por consiguiente*. Me detendré á explicarlo, y verán los principiantes, cuánto tienen que estudiar para entender bien los clásicos. El pasaje de Horacio, traducido literalmente, dice: *La muerte pálida con igual pié da golpes á las tiendas de los pobres y á las torres de los reyes;* pero dejado así nada diria en castellano. Es pues necesario saber lo siguiente: 1.º La muerte, ser abstracto que en realidad no existe, pues solo es una mera privacion, está aquí personificada y presentada bajo la imágen de una *mujer pálida*. 2.º Ya personificada, se dice de ella que *da golpes con el pié* á las tiendas de los pobres y á las torres de los reyes; pero para entender lo que esto quiere decir, es preciso saber que los romanos no llamaban con la mano sino con el pié á la puerta de una casa, cuando estaba cerrada y querian que les abriesen, y de consiguiente que el *æquo pulsat pede* debe traducirse *del mismo modo llama á las tiendas*, etc. 3.º La palabra *taberna* en su acepcion literal, ordinaria, propia y primitiva solo significa en latin *tienda donde se vende alguna cosa;* pero como no eran los grandes señores y caballeros los que vendian al público, sino gentes de la ínfima clase, pasa á significar aquí (antecedente por consiguiente) *casa ó habitacion humilde*. 4.º *Turres*, nombre de una parte del alcázar, está, como se ha dicho, por el *alcázar* mismo. 5.º Todavía hay una especie de hipálage, pues en realidad para llamar, no se daba golpes á toda la casa, ni á todo el palacio, ni á las torres de este, sino á las puertas; y en rigor lógico Horacio debió decir, como en la *Sátira* 1. *pulsat ostia* (*tabernarum et turrium*); pero hablando poéticamente suprimió la palabra *ostia*, y puso en acusativo el *tabernas* y *turres*, que lógicamente deberian estar en genitivo. 6.º Todavía hay mas. Ya tenemos entendido que *La muerte pálida del mismo modo llama á la puerta de las humildes casas de los pobres que á la de los alcázares de los reyes;* pero si no sabemos que esta accion de llamar á la puerta, está aquí por la de entrar que es la consiguiente, y esta por otra tambien consiguiente, la de coger y llevarse á la persona que está dentro; no habremos entendido completamente el pensamiento

de Horacio, que en suma es el de que *La muerte lo mismo se lleva al rico que al pobre*. Nótese que algunos de estos tropos pueden conservarse en la traduccion, pero no todos. Así podremos decir: *La pálida muerte del mismo modo, ó igualmente, llama á la puerta de las humildes casas de los pobres que á la de los alcázares de los reyes;* pero no podremos conservar la palabra *pié*, ni la sinécdoque *torres;* ni en rigor omitir la palabra *puerta* suprimida en el latin; porque ni nosotros llamamos con el pié, ni en castellano se dice bien *llamar á la casa*, sino *á la puerta*, ni la sola voz *torres* indicaria claramente la idea de *palacio*.

En el primer ejemplo de Rioja, este poeta, para dar novedad al pensamiento, personificó la muerte bajo la imágen de un segador; y en este supuesto llamó por metáfora á la vida *mies*, y á la accion de quitarla *segar*. En el segundo empleó el consiguiente, *rodar la cuna*, por el antecedente *estar en ella*, y este por el de *nacer;* pues claro es que para que á un niño le mezcan en la cuna, es preciso que esté en ella, y para esto es indispensable que haya nacido.

ARTÍCULO V.

Reglas para el uso de los tropos.

Las cuatro primeras son comunes á todas las traslaciones, la quinta solo comprende las sinécdoques y metonimias, las restantes son propias de las metáforas.

Reglas comunes á todas las traslaciones.

1.ª *Toda traslacion de significado que no produzca alguno de los efectos indicados, es decir, que no haga la expresion mas clara, concisa, enérgica, decente, noble, ó agraciada, es por lo mismo inútil, y descubre visiblemente la afectacion del escritor*. Por consiguiente debe proscribirse, como contraria á la naturalidad de estilo; cualidad tan importante que sin ella los mas brillantes adornos no son á los ojos del buen gusto mas que hinchazon y hojarasca.

2.ª *No basta que la traslacion produzca alguno de estos efectos: es menester ademas que lo que gane con ella una cualidad del estilo, no lo pierda alguna otra*. Así, aun suponiendo que por medio de una traslacion se hiciese la expresion mas concisa, si por otra parte, perdiera en claridad,

propiedad ó naturalidad lo que ganaba en concision, seria mejor no emplearla, á no hacerla necesaria la decencia, á la cual ceden todas las otras. Esto se entiende siempre que la falta de claridad, propiedad etc. que resultase, fuera considérable; pues no siéndolo, bien se puede á veces sacrificar algun tanto una cualidad determinada, cuando otra gana mucho en este sacrificio.

3.ª *Toda traslacion debe ser acomodada al asunto de que se trata, al tono de la obra y á la situacion moral en que se supone al que la usa.* Será acomodada al asunto, si contiene alguna circunstancia que no pueda convenir á otro. Tal es aquella sabida expresion figurada de Luis XIV., cuando, para dar á entender que con entrar á reinar en España la casa de Borbon reinante en Francia, cesarian las disensiones y guerras que por espacio de mas de dos siglos habian dividido á las dos naciones, dijo: *Ya no hay Pirineos;* expresion feliz, por cuanto no puede convenir á las rivalidades de Francia con otra nacion que no sea la española. Será acomodada al tono de la obra, si en las majestuosas y serias no se toman de objetos jocosos y burlescos, ó al contrario. Por ejemplo, muchas de las que oportunamente emplea Cervántes en el *Quijote*, serian ignobles en una obra de distinta naturaleza. Finalmente será acomodada á la situacion moral de la persona, si solo presenta imágenes é ideas, que en aquel caso han podido y debido ocurrirse al personaje en cuya boca se pone. Así Fenelon para enunciar un mismo pensamiento, varió oportunamente la expresion figurada, segun lo exigia la situacion de las personas que hace hablar. Habiendo llegado Telémaco á la isla de Calipso, le pregunta la diosa quién es, y por qué acontecimientos habia venido á parar á su isla; y Telémaco, al responderla que era hijo de Ulíses y que habia corrido diversos países para tomar noticias de su padre, añade: *Però qué digo? quizá él á esta hora* yace sepultado en los profundos abismos *del mar*. Mas Calipso, en su réplica, para enunciar la misma idea, usa de esta otra expresion figurada: *Su bajel, despues de haber sido* el juguete de los vientos, *fué sepultado en las olas*. Ya se deja conocer que la circunstancia, *despues de haber sido* el juguete *de los vientos,* no pudo ni debió ofrecerse á la imaginacion consternada de Telémaco; así como la de, *yace sepultado en los* profundos abismos *del mar*, no pudo ser natural en Calipso; porque, como observa muy bien Condillac, no es natural que siga con su vista hasta

el fondo del mar un bajel en que sabe que no está Ulíses.

4.ª Y la mas importante. *Consistiendo toda traslacion en poner el signo de una idea por el de otra con la cual está enlazada, es necesario que aquella idea cuyo nombre sustituimos al de la otra, sea en las circunstancias determinadas en què hablamos, la que primero deba presentarse á la imaginacion, la mas interesante de todas las coasociadas, y la que tenga relacion mas directa con la cualidad ó circunstancia, que principalmente consideramos entónces en el objeto de que se trata.* Así ¿porqué es feliz y oportuna la sinécdoque que emplea Ciceron en la primera *Catilinaria,* cuando al describir los estragos que haria Catilina, si entraba con su ejército en Roma, dice: « los techos arderán, » *tecta ardebunt?* Porque al representarle su imaginacion el incendio de la ciudad, veia salir las llamas por lo alto de los techos, y así esta parte es á la que entónces atiende particularmente, la sola casi que tiene á la vista y distingue con claridad. Y seguramente no se acordaba en aquel momento, sino muy en confuso, de los cimientos, las paredes, las salas y gabinetes, en suma de las otras partes de los edificios ; ni ménos pensaba en su forma, en su color, ó en otras cualidades y circunstancias, nada interesantes por entónces. Y ¿porqué el mismo Ciceron, hablando, en la oracion *pro Milone,* de que Pompeyo habia tenido que encerrarse én su casa, para no ser víctima de los furores de Clodio, usa de esta expresion : *januâ se, ac parietibus, non jure legum, judiciorumque texit,* esto es, « tuvo que defenderse con la puerta y las paredes, no « con la proteccion de las leyes y la autoridad de los tribuna- « les? » ¿Porqué, digo, nombra la puerta y las paredes, y no el techo, el umbral ú otra parte, ó el edificio mismo? Porque, considerando la casa como un asilo contra el furor y la violencia de un faccioso, ve la puerta y las paredes que eran las partes que impedian la entrada y resguardaban al que estaba dentro, y no hace caso del todo, ni de las otras partes que ninguna relacion tenian con la defensa y seguridad del que habitaba la casa. De otro modo se hubiera explicado, si hubiese considerado esta como un resguardo, no contra los insultos de los hombres, sino contra la lluvia. Entónces, lo primero que hubiera visto y lo que de consiguiente hubiera nombrado primero, habria sido el techo. Lo mismo se puede observar en todos los ejemplos citados, y en cualquiera otro en que la traslacion sea oportuna. En todas se verá que si sustituimos al si-

gno de una idea el de otra coasociada, es porque esta tiene mas relacion que las restantes con la cualidad ó circunstancia que entónces consideramos en el objeto de que se trata. Téngase cuidado con esta regla. No se halla en las Retóricas, pero es muy importante para usar bien de los tropos.

Regla particular de las sinécdoques y metonimias.

Respecto de estos dos tropos, ademas de las reglas generales que acabamos de ver, *es preciso que la traslacion que empleemos, esté autorizada por el uso.* Esta observacion es muy necesaria, porque si no la tenemos presente, podemos cometer muchos errores al traducir de una lengua á otra. Cada una tiene admitidas y autorizadas ciertas sinécdoques y metonimias que la otra no conoce, y que por tanto no es permitido emplear. Tambien es necesario observarla aun en las composiciones originales en nuestra propia lengua, porque aun en ellas no está á nuestro arbitrio extender la significacion de las palabras por sinécdoque ó metonimia, sino cuando el uso lo permite. Pero es de notar que el uso puede declararse de dos maneras en favor de una traslacion de esta clase; la una, autorizándola formalmente y contraida á la voz misma que empleamos, como la que hemos visto en la palabra *velas;* y la otra, cuando en general tiene aprobadas otras semejantes, aunque tal vez ninguno haya hecho la aplicacion á la palabra determinada que deseamos usar en sentido figurado. En este segundo caso, siempre que la acepcion secundaria que damos á una palabra por sinécdoque ó metonimia, sea clara y acomodada al caso particular en que deseamos emplearla, puede tener cabida, aun cuando no esté individualmente consagrada por el uso, con tal que este tenga autorizadas otras análogas. Por ejemplo, como ya está admitido en castellano designar las dignidades por sus distintivos, es claro que, aun cuando nadie haya designado hasta ahora la de capitan general por la insignia de los tres bordados, podrá hacerse en circunstancias oportunas. Pero es necesario advertir que esta libertad de introducir nuevas sinécdoques ó metonimias, no se extiende á variar las ya usadas. Así, aunque podamos tomar la parte por el todo en casos en que todavía no se haya hecho, diciendo, verbi gracia, *quilla* por *navio*, en circunstancias en que esta parte tenga relacion con el uso particular á que atendemos; no podemos sustituir el nombre *quilla* por el de *velas* en las

expresiones en que el uso ha consagrado este exclusivamente. Por tanto si alguna vez podemos decir, por ejemplo, ***Los mares de América tienen bien conocidas las quillas españolas***, para dar á entender que nuestros navíos frecuentan mucho aquellos mares; no podremos decir del mismo modo, *Tantas quillas han salido de Cádiz*. Esto no es por un ciego respeto que debamos tener al uso, sino porque este, que es mas racional y ménos caprichoso de lo que comunmente se cree, ha empleado en tales expresiones el nombre de aquella parte que mas directamente excita la idea de la cualidad á que entónces atendemos. Tales son las velas respecto del movimiento.

Reglas particulares de las metáforas.

Regla primera.

El objeto de donde se tomen, ha de ser de aquellos de que tienen noticia los oyentes ó lectores. A esta regla faltan los que en obras destinadas á la comun lectura ó en discursos populares, como los sermones, toman sus metáforas de objetos de ciencias, oficios y bellas artes. Semejantes objetos son necesariamente desconocidos á la mayor parte de los oyentes ó lectores, y de consiguiente, las expresiones en que se emplean tales metáforas, tienen el vicio de oscuras, como todas aquellas en que se introducen términos técnicos, aunque estos conserven su significacion literal.

Ya se habló de este punto, tratando de las comparaciones. Así ahora daré un solo ejemplo de metáforas defectuosas por esta parte, para que se vea cuán ridículas parecen en obras destinadas á la comun lectura. Lope (*Jerusalen*, lib. II) hablando de dos hermanas llamadas Blanca y Sol, que fueron hechas cautivas y llevadas á la presencia del Saladino, dice de la primera:

> Blanca, hermana de *Sol*, como la *luna*,
> *Eclipse de sus rayos padecía;*
> Que, del *persa dragon en la importuna*
> *Cabeza opuesta, el resplandor perdía.*
> Triste y hermosa está *sin luz alguna;*
> Que *causa negra sombra al medio dia*,
> Opuesto, por *diámetro enojoso*,
> El *cuerpo opaco al cuerpo luminoso.*

¡Cuántos habrán leido y leerán la *Jerusalen*, que no entien-

dan que toda esta astronómica algarabía quiere decir, que la jóven se desmayó y perdió el color, al ver al Saladino! Pero era menester aprovechar el equivoquillo de *Sol*, y que Blanca, pues era hermana de Sol, fuese *luna;* y siendo luna, era forzoso que padeciese eclipse, y que el persa fuese el dragon en cuya cabeza se verificase aquel: y ya se ve, la luna debió quedar *sin luz alguna, porque el cuerpo opaco opuesto* por *diámetro al cuerpo luminoso, causa negra sombra al medio dia.* Ello, tratándose de un eclipse de luna, mejor hubiera sido suponerle á media noche; pero el consonante necesitaba *ia*, y fué menester que la luna se eclipsase al medio dia. *Risum teneatis?*

Regla segunda.

No basta que el objeto de donde se toman, sea conocido: es menester ademas, que sea capaz de engrandecer y realzar el otro á que le aplicamos. No hay cosa tan opuesta al buen gusto, como tomar las metáforas de un objeto mas bajo y envilecido que el otro que se trata de ilustrar; defecto en que tambien caen con frecuencia algunos poetas. Así Lope (*Jerusalen*, libro XVI.) dice, hablando del amanecer

Corrió la aurora la cortina á Febo,
Y salió de su puerta al teatro humano;
Y dándole la tierra aplauso entero,
Representóle un acto soberano.

No es posible degradar mas un objeto tan magnífico como la salida del sol, que presentando á este bajo la imágen de un farsante que sale á las tablas á hacer un papel de comedia, y á la aurora bajo la del metesíllas que le descorre la cortina para que salga. En el lib. XVIII. dice tambien:

. . . . cuando el alba
Corre en la cuarta esfera *las cortinas*
De la cama del sol *etc.*

Aquí ya por fin la aurora no es metesíllas de teatro, pero es un ayuda de cámara que entra á despertar á su amo el sol, y le *corre* las cortinas de la cama, para que vea la luz. Pero si aquel es el que la difunde ¿para qué necesita de camarero que le descorra las cortinas de la cama? Y si la aurora no es otra cosa que la luz misma del sol, que empezamos á ver mucho ántes de que este astro se descubra sobre el horizonte, ¿qué puede significar en el lenguaje de la razon que el alba corre las

cortinas de su cama? Aquí puede verse otra prueba de lo que se dijo tratando de la verdad de los pensamientos, á saber, que, como dice Boileau, *rien n'est plus beau que le vrai*, no hay belleza sin verdad.

En la *Circe*, canto II., tiene tambien esta otra metáfora tomada de objeto ignoble. Habla Polifemo con su manso, y entre otras cosas le dice:

> ¿Quién primero que vos, por las orillas
> De estos arroyos, los dejó *afeitados*
> De blancas y doradas manzanillas,
> Con el *hocico* y dientes afilados?

La accion de pacer el ganado es por sí misma mas noble que la de *afeitar*; y así esta metáfora, en lugar de ennoblecer, degrada.

Regla tercera.

No solo en asuntos serios, elevados y majestuosos, pero aun en los jocosos, humildes y sencillos, las metáforas nunca se han de tomar de objetos que puedan excitar en el ánimo ideas asquerosas ó torpes; y aun tratando de envilecer un objeto, se debe cuidar de no ofender la delicadeza y el pudor de los lectores ú oyentes, como ya se enseñó por punto general respecto de todas las expresiones, tanto figuradas como no figuradas. Por eso Ciceron reprendia á un orador que habia llamado á su contrario, estiércol de la curia, *stercus curiæ. Quamvis sit simile*, dice, *tamen est deformis cogitatio similitudinis*. « Aunque entre ambos objetos haya « alguna semejanza, es desagradable haber de pensar en ella.» Por la misma razon Horacio se burlaba de un poeta, que para dar á entender que nevaba, habia dicho: « Júpiter *escupe* nieve cana sobre los Alpes » *Jupiter caná nive conspuit Alpes*. Y sin embargo Lope, que seguramente habia leido á Horacio, no hizo caso de su juiciosa censura, pues en la *Circe*, canto I., hablando de las peñas que los Lestrigones tiraban á las naves de Ulíses, dice:

> No *escupe* celestial artillería
> Mas balas de granizo, que la fiera
> Gente peñas al mar.

En donde, ademas de que toda la metáfora es impropia y está mal sostenida, el término *escupe*, el cual presenta una idea asquerosa, es precisamente el mismo censurado por Horacio.

Regla cuarta.

No basta que los objetos de donde se toman sean conocidos, nobles y decorosos: es necesario sobre todo, que la semejanza que haya entre aquel de quien se toman, y aquel á quien se aplican, sea grande y fácil de descubrir. Por parte de la semejanza pueden las metáforas ser defectuosas de dos maneras : 1.ª si no hay realmente entre los dos objetos la semejanza que se supone, en cuyo caso la metáfora se llama *impropia;* y 2.ª si, aunque haya alguna, es débil ó muy vaga y genérica; en cuyo caso se dice que la metáfora es *oscura, violenta, dura, forzada* ó *estudiada.* Daré varios ejemplos de metáforas viciosas por alguno de estos dos capítulos, porque es punto muy esencial.

Metáforas impropias.

No una sino muchas, y de las mas disparatadas que pueden verse, nos ofrecen las dos primeras octavas del lib. v. de la *Jerusalen* de Lope. Quiere dar á entender, á lo que parece, que la natural elevacion del pensamiento humano produce la ambicion en los pechos generosos, y dice :

Sobre el confuso pensamiento humano,
Nemrod de la bajeza de la tierra,
Forma el deseo un *apacible llano,*
En los peñascos de una blanca sierra:
Aquí *levanta un edificio* en vano,
Que el paso á la quietud del alma cierra,
El propio amor, tan alto, que aun el viento
Mira inferior *su basa* y *fundamento.*

Son sus *piedras* congojas importunas,
Sus pavimentos penas y cuidados,
Y de imaginaciones sus *colunas,*
Los *capiteles* de dolor labrados,
Las *paredes* de engaños, y en algunas
Los Césares romanos retratados,
Y aquellos ambiciosos, cuya suerte
Llevó de las coronas á la muerte.

De este edificio vil. . . . . . .
. . . .
Salió furiosa la ambicion lijera, *etc.*

Imposible parece que en tan pocas líneas se hayan insertado tantos disparates. Llamar al pensamiento *Nemrod de la bajeza de la tierra* y sitio sobre el cual forma el deseo *un apa-*

cible llano en los peñascos de una blanca sierra, y en cuyo llano *levanta el amor propio un edificio tan alto, que el viento tiene debajo de él su basa y fundamento*: llamar á las *congojas piedras* de este edificio, á las penas y cuidados sus *pavimentos*, á las imaginaciones *columnas*, y decir que *los capiteles están labrados de dolor*, y *las paredes de engaños;* no es como quiera emplear metáforas impropias, sino delirar como un frenético. ¿Qué semejanza hay ni puede haber, ó suponerse, entre las congojas y las piedras, entre los cuidados y los pavimentos de un edificio, entre las imaginaciones y las columnas, entre los dolores y la materia de un capitel, y entre los engaños y los cascotes, ladrillos ó guijarros de que se forman las paredes?

Metáforas oscuras, duras, violentas ó traidas de léjos.

Unas lo son, por fundarse en semejanzas demasiado remotas, tenues y sutiles, y otras, porque no hay mas semejanza que la del sonido entre palabras equívocas ú homónimas.

1.° Fundadas en sutilezas. Garcilaso, *Égloga* I.

Los cabellos que vian
Con gran desprecio al oro,
Como á menor tesoro,
Adónde están? Adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que el *dorado techo*
Con presuncion graciosa sostenia?

Ya se ve que la semejanza que puede haber entre una cabeza cuyos cabellos son rubios y un techo dorado es tan débil, que sin estudiada afectacion nadie la llamará jamas *dorado techo*.

Mas afectada es otra de Balbuena (*Égloga* VI.) aplicada tambien á una rubia cabellera:

Al oro que llovia su cabeza,
La luz con que el sol baña tierra y cielo,
Comparada, es tinieblas y pobreza.

Una cabeza lloviendo oro! Qué imágen tan exacta y pintoresca! ¿Cómo haria un pintor para representarla en un cuadro? Tendria que hacerla *nube*. Jáuregui, en su *Orfeo*, empleó la misma metáfora diciendo de Eurídice:

. . . . su cabeza
Vierte sobre sus hombros lluvias de oro.

Estos cabellos rubios han hecho decir tantos disparates á nuestros poetas, que seria nunca acabar citar todas sus extravagantes metáforas relativas á este objeto; y solo añadiré la siguiente de Góngora en uno de los sonetos:

Miéntras que con *gentil descortesía*
Mueve el viento la *hebra voladora*
Que la Arabia en sus venas atesora.
Y el rico Tajo en sus arenas cria.

Lo cual quiere decir, *miéntras el viento mueve tus rubios cabellos*, esto es, miéntras eres jóven; pero esto lo sabemos, porque el contexto del soneto lo da á entender; que si no, difícil seria adivinar por la sola metáfora, que *hebra voladora atesorada en las venas de la Arabia y criada en las arenas del Tajo*, estaba en lugar de *rubia cabellera*. Pero al mismo tiempo ¡qué dos últimos versos tan llenos y sonoros!

2.° Fundadas en equívocos. Lope (*Jerusalen*, lib. XIX.), contando cómo los conjurados contra Raquel entraron en su habitacion con las espadas desnudas para matarla, no dejó de aprovechar el equivoquillo de *hojas*, las de las espadas, y *hojas*, las de los libros, y dijo:

Pues como las desnudas *hojas* viese
Raquel hermosa, del suceso incierta,
Bañó de nieve las mejillas rojas,
Y el libro de su fin legó en sus hojas.

En la *Circe* (lib. I.), porque uno de los signos del Zodíaco se llama el *Toro* (*tauro*), y esta voz significa tambien el animal conocido con este nombre, juega con este equívoco de la manera siguiente, diciendo por boca de Euríloco:

Diez veces nuestra argólica milicia
Sobre Troya miró flechando á *Croto*,
Y otras tantas al *toro* de Fenicia
Pacer estrellas al celeste soto.

No se puede delirar mas. ¡Trasformar el cielo en soto, las estrellas en yerba, y una constelacion en el animal que las pace!...

En la misma *Circe*, lib. II., queriendo decir Ulíses que forzaron de remo é hicieron caminar la nave con celeridad, expresa esta idea con la hipérbole metáforica de,

La nave hicimos con los remos *pluma.*

Y aprovechando el equívoco de *pluma*, tomada metafórica-

mente por cosa lijera, y *pluma* en la acepcion literal, por las que usamos para escribir, continúa :

Y escribimos al mar letras inciertas.

Téngase presente que cuando la metáfora, aunque bien escogida y clara en sí misma, puede parecer algo oscura, porque acaso el lector podrá no tener presente alguna de las ideas intermedias que el escritor ha recorrido para formarla ; es necesario sugerírsela, poniendo delante otras que la exciten, lo cual se llama *preparar* las metáforas, ó expresando primero en términos literales el pensamiento contenido en la expresion metafórica. Tambien se suavizan las metáforas que pueden parecer algo atrevidas, haciendo preceder un *por decirlo así ; si me es permitido hablar así*, etc., ó cualquiera otra de las fórmulas que hay para ello. Pues aunque dice Blair que estos son desgraciados lenitivos, y que hubiera sido mejor omitir las metáforas que necesitan de esta apología, esto debe entenderse cuando la metáfora es notablemente oscura en sí misma ; pero cuando solo puede parecerlo por falta de instruccion en los lectores, no hay inconveniente en usar dichas fórmulas, puesto que las han usado todos los buenos escritores. Se entiende en prosa, que en verso rara vez podrán entrar.

Regla quinta,

é importantísima. ***Una vez representado un objeto bajo la imágen de otro que le es semejante, es indispensable que cuanto se diga de él dentro de aquella cláusula, ya sea con términos literales, ya con metafóricos, pueda convenir tambien al otro bajo cuya imágen se presenta.*** El hacerlo así es lo que se llama *sostener* la metáfora. Por ejemplo, en la ya citada del Ministro y la columna, es evidente que miéntras no designo al Ministro mas que por su nombre, puedo decir de él todo lo que en rigor puede convenir á un hombre que tiene un empleo ; verbi gracia, en expresiones literales, *que gobierna la nacion, que ha muerto, que ha sido desterrado, que se ha casado*, etc.; y en expresiones figuradas, comparándole mentalmente con ciertos objetos con los cuales me parezca que tiene alguna semejanza, *que* sujeta y refrena *los partidos, que* vivifica *el Estado ;* pero una vez presentado bajo la imágen de una columna, ya no puedo decir de él, sino lo que en rigor pueda decirse en su línea del objeto material llamado columna.

Así diré muy bien que *sostiene la nacion*, que *ha caido*, ó *se mantiene inmoble*, y otras cosas de esta clase, que igualmente pudieran decirse de una columna material; pero no podré decir sin impropiedad estas y otras espresiones: *La columna de este imperio ha sido desterrada ó despojada de su empleo, se ha casado, ha muerto, gobierna bien la nacion, refrena los partidos*, etc., porque no se destierra, ni se despoja de su empleo á las columnas, ni estas se casan, ni mueren, ni gobiernan, ni refrenan.

Por ser esta regla muy capital, y haberse descuidado en observarla aun escritores de primer órden, me es necesario multiplicar ejemplos de semejantes faltas, aun á costa de ser algo prolijo. Virgilio, el gran Virgilio, dice, en el libro 1, de la *Eneida*, que cuando Enéas fué á presentarse á Dido por consejo de su madre Vénus, esta diosa hizo que su cabello pareciese mas hermoso, dió á toda su persona cierto aire de juventud, y comunicó á sus ojos la viveza y alegría propias de esta edad. Y si hubiese expresado estas ideas en términos literales, ó con metáforas coherentes y bien sostenidas, nada habria que decir; pero por haber referido las tres cosas, á saber, la cabellera, la juventud y la alegría de los ojos á un solo verbo tomado en significacion trasladada, resultó la metáfora monstruosa. Dice así:

. . . . Namque ipsa decoram
Cæsariem nato genitrix, *lumenque juventæ*,
Purpureum, et *lætos* oculis *afflarat honores*.

El verbo *afflare*, como los otros compuestos de *flo*, *perflare*, *conflare*, etc., conserva la significacion literal de *soplar*, esto es, impeler el aire de esta ó de aquella manera; y cuando no la conservara, excitaria siempre la idea del *soplo*, Virgilio le empleó en la figurada de *comunicar*, como nosotros el verbo análogo *inspirar*, que aunque no rigurosamente sinónimo, porque este á la letra indica la accion con que los animales impelen el aire hácia lo interior del pecho por medio de los órganos de la respiracion, conviene sin embargo en la idea fundamental de impeler el aire con violencia en cierta direccion, sea la que fuere. Virgilio pues, dándole la significacion trasladada de *comunicar* una cosa, no hizo mas que emplear una metáfora ya usada por otros, y no mal escogida, y hasta aquí nada hay que censurar. Pero cuando dice que Vénus *inspiró* á su hijo *una* hermosa *cabellera*, todo hombre inte-

ligente ve con dolor que la metáfora no se sostiene, porque no se inspira una cabellera á nadie. Cuando continúa y dice que le inspiró tambien *una purpúrea luz de juventud*, tampoco se sostiene bien la metáfora; porque no se inspiran *luces*, y ménos de juventud. Finalmente, cuando concluye que inspiró á sus ojos *honores alegres*, es todavía peor, porque no se inspiran á los ojos de nadie *honores*, y mucho ménos honores alegres ni tristes. Me he detenido á demostrar y hacer palpable la incoherencia de esta metáfora, porque se trata de un Virgilio, es decir, del segundo poeta del mundo, y de un escritor del gusto mas fino y acendrado; y quizá habrá todavía quien me trate de atrevido. Mas yo le responderé que ni él ni nadie, sea el que quiera, admira y respeta mas que yo á Homero y á Virgilio, y que nadie se postra y humilla mas en su presencia; pero que delante de la razon y del buen gusto calla toda autoridad: que los clásicos antiguos son muy acreedores á nuestra estimacion, y modelos en literatura; pero que al fin eran hombres, y alguna vez padecieron aquellos descuidos, ó dejaron caer en sus escritos aquellas lijeras manchas, *quas aut incuria fudit, aut humana parum cavet natura*, como dice Horacio: Horacio, que respecto de los griegos aconseja, que noche y dia se manejen y se lean. La manera de estudiar con utilidad los clásicos, es ir notando sus bellezas y sus defectos tambien, si alguno tienen; no admirarlo todo indistintamente, porque no todo es digno de admiracion. Hay en ellos muchas, muchísimas cosas buenas; pero tambien hay otras que no lo son tanto, y algunas conocidamente malas.

Garcilaso, hablando en su primera *Égloga* con un Grande que le protegia, le dice que escuche *el dulce lamentar de sus pastores*, y que luego su pluma se ocupará en alabar sus muchas virtudes y famosas obras, y añade:

En tanto que este tiempo que adivino,
Viene á sacarme de la deuda un dia,
. . . .
. . . .
El árbol de vitoria,
Que ciñe estrechamente
Tu gloriosa frente,
Dé lugar á la yedra que se planta
Debajo de tu sombra, y se levanta
Poco á poco, *arrimada á tus loores*.

Aquí es claro que, presentándose el poeta bajo la imágen de una yedra y á su Mecénas bajo la del árbol á cuya sombra

crece la yedra, ya no debe decirse que esta se *levanta arrimada á los loores* de aquel; porque las yedras no se arriman ni pueden arrimarse á las alabanzas, ni estas pueden sostener yedras.

Fernando de Herrera, en su hermosa cancion *A la muerte del rey D. Sebastian*, despues de haber comparado á los portugueses y su poder con un cedro del Líbano, y dicho de este, quizá con demasiada extension, cuanto en rigor puede convenir á un árbol; como es, que tenia ramas y hojas, que las aguas le criaron poderoso, que creció sobre todos los otros árboles, que las aves anidaron en él, que podia cubrir con su sombra mucha gente, etc., continúa así:

> Pero elevóse con su verde cima
> *Y sublimó la presuncion su pecho,*
> *Desvanecido todo y confiado,*
> Haciendo de su alteza solo estima.

Aquí ya se mezcla con impropiedad el sentido literal con el figurado, porque un árbol no tiene *pecho*, ni le sublima la *ambicion*, ni se *desvanece*, ni *confía*.

Balbuena, á quien siempre encontraremos en el camino del mal gusto, hace (*Égloga* v.) que un pastor, hablando con otro que iba á escribir unos versos en la corteza de un árbol, le diga:

> Ahora, en tanto que con la corteza
> Del álamo silvestre te entretienes,
> *Y escribes tu tesoro* en su *pobreza*, etc.

Pasémosle que á la cancion que el pastor queria grabar en la corteza del álamo, la llame su *tesoro*; pero presentada bajo esta imágen, ya no se puede decir que la escribe, porque un tesoro se guarda, se deposita, se pone en alguna parte, mas no *se escribe*, y mucho ménos en la *pobreza* de una corteza de álamo.

Regla sexta.

La cual no es en rigor mas que una consecuencia y aplicacion de la antecedente. *Cuando una metáfora se continúa en dos, tres ó mas palabras, esto es, cuando de un objeto se dicen dentro de un mismo pasage varias cosas con términos metafóricos, todos deben ser tomados de objetos de la misma clase que el primero.* El tomarlos de varias clases, es lo que se llama metáfora *mixta*; defecto grosero, contra

el cual nos previno suficientemente Quintiliano. Esta regla se funda en que, como queda probado en la anterior, una vez puesto el nombre de un objeto por el de otro, es ya necesario que cuanto se diga de él pueda convenir tambien al otro, cuyo nombre ha tomado y cuyas veces hace. Por eso Blair censura justamente estas metáforas de autores ingleses: *Tomar las armas contra un mar de turbaciones; Apagar las semillas del orgullo;* pues claro es que no se toman las armas contra el mar, ni se *apagan* las semillas. Tambien censura, y con igual razon, aquel pasaje de Horacio, en el cual, diciendo que los ingenios superiores abrasan con su resplandor á los que les son inferiores, añade que los oprimen ó abruman con su peso:

Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
Infra se positas.

Pues si de un gran talento se puede decir, comparándole con el resplandor que arroja de sí un cuerpo luminoso, que nos deslumbra y ofusca hasta el punto de no permitirnos mirarle de hito en hito; no se puede, hecha ya esta comparacion, representarle por otra nueva como una gran mole que abruma con su enorme peso.

Regla séptima.

Aun conservándose bien la analogía, no se prolonguen demasiado las metáforas continuadas. Esto se funda en que si se insiste mucho en la semejanza, extendiéndola á todas las circunstancias del objeto, no puede ménos de oscurecerse el pensamiento y degenerar en alambicado. Por esto las metáforas demasiado largas y oscuras se llaman tambien *alambicadas*, como los pensamientos demasiado sutiles, porque en efecto, cuando queremos que todas las partes y circunstancias de un objeto tengan otras tantas correspondientes y semejantes en el otro con el cual le comparamos, tenemos que recurrir á tales sutilezas, que al fin la semejanza entre ambos, ó no existe, ó es sumamente tenue y lijera. Daré un ejemplo señalado de estas metáforas demasiado prolongadas, tomado no de un escritor de ínfima clase, sino de un orador como Bossuet. Hablando del estado del hombre despues del pecado, dice: *El hombre es un edificio arruinado que entre sus mismos escombros conserva algo todavía de la hermosura y grandiosidad de su primera forma.* Hasta aquí la metá-

fora está perfectamente sostenida, y es coherente y clara; pero la oscurece y alambica lastimosamente cuando la continúa en estos términos: *Él se arruinó por su voluntad depravada: el techo está caido sobre las paredes y los cimientos; pero quítense los escombros, y se hallarán en los restos de este arruinado edificio, su primera planta, la idea del primer diseño y la marca del arquitecto.* En efecto, si preguntásemos á Bossuet qué cosas son las que en el hombre corresponden al techo, á las paredes y á los cimientos de un edificio; qué semejanza pueden tener estos objetos materiales con el entendimiento y la voluntad del hombre; qué es quitar los escombros, ó cómo pueden estos quitarse; qué significan aquí la planta de un edificio, la idea del primer diseño y la marca de un arquitecto; y finalmente, qué quieren decir todas estas expresiones traducidas al lenguaje literal; ¿qué podria decir, para justificar su larga metáfora, y hacer ver que si cada una de estas cosas suele decirse de un edificio material arruinado, pueden todas ellas aplicarse tambien al hombre por una semejanza clara y natural? Tendria que recurrir á sutilezas y metafísicas que ni él mismo podria entender. Dígase del hombre enhorabuena que *es un edificio arruinado*, que *todavía en el estado en que hoy se halla, manifiesta lo que fué;* pero déjense las paredes, el techo, los cimientos, los escombros, la planta, el diseño y la marca, porque con estos objetos materiales ninguna analogía tienen ni pueden tener las potencias del alma; de las cuales sin embargo es de las que Bossuet quiere decir que, aun despues del pecado, conservan algo de lo que fueron ántes. Habiendo manifestado con este ejemplo, no solo lo que es alambicar las metáforas, sino que aun escritores como Bossuet caen en este defecto, cuando llevados de su ardiente imaginacion las prolongan demasiado, solo añadiré otras dos de escritores nuestros.

Francisco de la Torre, en su égloga *Tírsis*, dice por boca de un amante:

¿Qué cruda furia triste
Persigue mi sosiego,
Talando á sangre y fuego
El real de mi pecho *saqueado,*
A mi contrario francamente dado,
Si basta ser como *á prision rendido,*
Sin ser *como enemigo perseguido?*

Decir un enamorado que su corazon *se ha rendido* á la be-

lleza que adora, es una expresion metafórica tan usual que apénas ya lo parece; pero llevar tan adelante la comparacion en que se funda, que el rendido pecho sea un *real dado francamente al contrario*, y sin embargo *talado á sangre y fuego*, es sutilizar el pensamiento, ó prolongar demasiado la metáfora. Mas alambicada es todavía una de Lope en el lib. XVIII. de la *Jerusalen*. Trata el rey de Francia de volverse á Europa con sus tropas; y habiéndolo propuesto en su consejo, se opone Uberto, dice que él no abandonará la empresa de tierra Santá, y entre otras razones da esta:

> Que cuando considero que esta tierra
> Pisada de sus plantas soberanas (*),
> Tantos vestigios de su vida encierra
> Para reparacion de las humanas;
> *Bajan dos rios de la blanca sierra*
> *Al valle de la yerba de mis canas,*
> *Donde se anega el pensamiento mio,*
> *Y baña el alma celestial rocío.*

Llamar *rios* á las lágrimas que el dolor hace derramar, es una hipérbole muy recibida; pero querer, porque las hemos llamado *rios*, que la cabeza en que están los ojos de donde bajan, sea una *sierra blanca*, y las mejillas y la barba por donde corren, un *valle*, y las canas *yerbas*, y que en este valle inundado por los rios se *anegue* el pensamiento, y el alma se *bañe* en celestial rocío; es oscurecer con expresiones metafóricas un pensamiento muy claro.

Regla octava.

No basta que las metáforas continuadas tengan las calidades que se piden en las dos reglas anteriores, y que tanto en ellas como en las simples se observe cuanto se ha dicho, así en órden á los objetos de donde se tomen y la semejanza en que se funden, como respecto de las expresiones que se junten á la metáfora principal; *es menester ademas no multiplicarlas unas y otras demasiado*: 1.° en general por todo el discurso de la obra, porque el estilo resultaria hinchado, alegórico y oriental; y 2.° sobre un solo objeto, porque esto hace confusa la imágen, y de consiguiente es contrario á la claridad, la primera y mas necesaria calidad en todo escrito. Para que se entienda lo que se quiere decir en esta última parte de la

---

1. Las de Cristo. *Nota del autor.*

regla, es menester distinguir las metáforas *amontonadas* de las que hemos llamado *continuadas:* un ejemplo hará ver su diferencia. Si comparada mentalmente una persona con la luz, dijese yo de ella varias cosas que pueden convenir á la luz, haria una metáfora continuada; pero si dijese como nuestro Calderon, hablando de Semiramis (*Hija del aire*, 1.ª parte.):

Digo, Señor, que en el centro
Hallé de una oscura cueva,
Bruto el mas *bello diamante*,
Bastarda la *mejor perla*,
Tibio el mas *ardiente rayo*,
Y la mas *viva luz muerta*;

amontonaria cuatro metáforas sin continuar ninguna. Se ve pues que en las continuadas comparamos el objeto con uno solo de los que nos parecen semejantes; y supuesta la comparacion, decimos de él varias cosas que le convienen, en cuanto se presenta bajo la imágen del otro cuyo nombre le hemos dado; y que en las amontonadas se compara sucesivamente el objeto con varios de los que á juicio nuestro se le parecen. De estas pues se dice que así acumuladas, son generalmente defectuosas, aun cuando cada una de por sí sea acaso exacta y bien escogida; porque, como observa Blair, muchas metáforas puestas unas sobre otras producen una confusion igual á la que resulta de una metáfora mixta; siendo muy difícil que el entendimiento pase por tantos y tan diferentes aspectos de un mismo objeto con la rapidez con que se le presentan. Así en el citado pasaje de Calderon es casi imposible, que en el cortísimo espacio de tiempo que se gasta en pronunciar ó leer los versos, en que están las cuatro palabras metafóricas *diamante*, *perla*, *rayo*, *luz*, el oyente ó lector pueda ver con claridad la semejanza que cada una de estas cuatro cosas puede tener, si es que tiene alguna, con la mujer hermosa, y figurarse á esta casi en un instante bajo la imágen de cuatro objetos tan diversos entre sí, que solo se parecen en que todos brillan mas ó ménos; pero de cuán distinto modo!

Estas son todas las reglas que deben tenerse presentes en el uso de las metáforas, y en la composicion de las alegorías, si alguna vez se escribe en asunto y género en que puedan introducirse, pues en muchos no tienen cabida las alegorías rigurosamente tales, á lo ménos las muy largas.

LIBRO IV.

DE LA COMPOSICION Ó COORDINACION DE LAS CLÁUSULAS.

Elegido un pensamiento, determinada la forma bajo la cual haya de presentarse, y halladas las expresiones mas oportunas para enunciar todas las ideas parciales de que consta, no resta ya mas que coordinar estas varias expresiones del modo mas ventajoso, para que el pensamiento total pueda producir el efecto que se desea; y esto es lo que se llama componer ó coordinar la *cláusula*. Por esta palabra, derivada del verbo latino *claudere*, cerrar, se entiende *una reunion de palabras que presenta un pensamiento completo* ó que forma, como suelen decir, sentido perfecto. Esta voz técnica es bastante propia, porque en efecto, cada pensamiento completo que enunciamos, está como encerrado dentro de la serie de palabras que le expresan, y no sale de sus límites. Sin embargo algunos han llamado *sentencia* á lo que nosotros llamamos cláusula, otros *frase* y otros *período*; pero estos términos no son bastante exactos. El primero, porque, como ya hemos visto, está particularmente destinado á significar aquellas cláusulas que contienen un pensamiento *sentencioso*, es decir, una reflexion ú observacion profunda; el segundo, porque no designa precisamente la cláusula entera, sino mas bien las expresiones particulares de que consta, y señaladamente aquellas en que se encuentra algun idiotismo de la lengua; y el tercero, porque en términos del arte no significa cualquiera cláusula, sino las que están compuestas de cierto modo particular de que luego hablaré. Sea de esto lo que quiera, y llámese sentencia, frase ó período, á la que yo he llamado cláusula, lo que importa es dar reglas constantes y seguras para su composicion. Blair ha tratado este punto tan magistralmente, que casi no haré otra cosa que extractar su doctrina citando sus mismos ejemplos, y algunos de los añadidos por el traductor español. Sin embargo daré el capítulo de la elegancia, que él omitió, rectificaré alguna que otra inexactitud, y expondré los principios con mas extension, y de una manera mas acomodada á la capacidad de los principiantes; advirtiendo ántes que de las reglas que se dan para la composicion de las cláusulas, unas son relativas á su extension y forma, y otras á las cualidades que todas ellas deben tener, cualesquiera que sean su dimension y su clase.

CAPITULO PRIMERO.

REGLAS RELATIVAS Á LA EXTENSION Y FORMA DE LAS CLÁUSULAS.

Las cláusulas, con respecto á su extension, se dividen en *cortas* y *largas*; y atendiendo á su forma, en *simples* y *compuestas*.

Cláusulas cortas y largas.

Es claro que las cláusulas de cualquiera composicion pueden ser mas ó ménos largas, segun que en cada una de ellas se hayan reunido mas ó ménos pensamientos principales, y segun que cada uno de ellos esté mas ó ménos ilustrado por otros secundarios. Y como ni todos los pensamientos principales de un escrito pueden carecer de ilustraciones secundarias, ni estas pueden tener todas igual extension, es evidente que el hacer todas las cláusulas igualmente breves ó igualmente largas, ademas de ser casi imposible, seria el mayor defecto que pudiera cometerse, aun cuando se lograra á costa de un esfuerzo extraordinario.

Es ademas evidente que haciéndolas en general demasiado largas, se daria en uno de dos extremos reprensibles, y que lo mas acertado es que las haya de todas dimensiones. Sin embargo en caso de pecar por uno de los dos extremos, vale mas que sea el de la brevedad, porque las cláusulas muy largas, sobre ser de difícil pronunciacion, cuando se habla, y fatigar al lector en los escritos, es casi imposible que reúnan todas las buenas cualidades que deben tener.

Es igualmente claro que en ningun caso conviene poner seguidas muchas cláusulas cortas, ni muchas largas, y que deben mezclarse en una justa proporcion; de otro modo el estilo tendria el defecto de *amanerado*.

Esto es lo único que sobre la extension de las cláusulas se puede enseñar por escrito.

Cláusulas simples y compuestas.

Cláusula simple *es la que consta de una sola proposicion principal, incluya esta, ó no, expresiones secundarias que ilustren ó modifiquen alguna ó algunas de sus partes.*

Cláusulas simples sin ninguna modificacion son estas y otras semejantes: *El hombre es mortal; El sol vivifica la natu-*

raleza; porque en ellas, ademas de haber una sola proposicion principal, las palabras de que consta, no están ilustradas ó modificadas por ninguna otra. Sobre su construccion nada hay que prevenir, pues siendo tan cortas, apénas admiten sus palabras otro órden que el lógico de las ideas, y solo alguna vez, para hacerlas mas enérgicas, podrá usarse de la inversion que permita el genio de la lengua, diciendo, por ejemplo, *Mortal es el hombre*.

Cláusulas simples con una sola ó con pocas modificaciones, son estas: *Los verdaderos sabios son por lo general buenos; El hombre de valor arrostra la muerte con serenidad*, y otras á este tenor, sobre las cuales debe decirse lo mismo que sobre las antecedentes, porque su construccion apénas puede ofrecer dificultad alguna. Solo es necesario tener cuidado con que las palabras modificantes se coloquen de modo, que se vea con claridad cuál es la que modifican; de lo cual hablaré despues mas largamente.

Cláusulas simples con muchas modificaciones son aquellas, en que á las ideas del sujeto y del atributo se añaden varias accesorias, ó al verbo algunas circunstancias de tiempo, lugar, modo, fin, etc.; verbi gracia, la primera del Quijote: *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no há mucho tiempo que vivia un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco y galgo corredor*. Como estas son ya mas complicadas, es necesario hacer algunas advertencias sobre el modo de coordinarlas.

1.ª *Las modificaciones del sugeto deben colocarse inmediatas á este*, como se ve en la de Cervántes que acabo de citar: *un hidalgo de los de lanza*, etc.

2.ª *Las que recaen sobre el verbo, si consisten en adverbios ó frases adverbiales, le siguen por lo comun ó le anteceden inmediatamente*, como en la misma, la frase adverbial, *no há mucho tiempo que*.

3.ª *Si hay varios complementos que expresen el objeto, el término, el motivo, el lugar, etc., conviene anteponer, como lo hizo Cervántes, alguno de estos últimos*, porque puestos todos despues del verbo, harian arrastrada la cláusula.

4.ª *Cuando los complementos que siguen al verbo son poco mas ó ménos de la misma extension, su órden es el siguiente: 1º el objeto, ó como se dice en gramática, el acusativo: 2.º el término, ó gramaticalmente el dativo:*

3.° *los complementos indirectos, ó refiriéndonos á las lenguas que tienen declinacion, el ablativo, verbi gracia,*

1.° 2.° 3.°
Voy á enviar este libro á un amigo por el correo.

Mas si alguno de ellos fuese mas largo que los otros, se dejará para el último. Por ejemplo, en este dicho de Madama de Maintenon, *El rey no confía los negocios á gente sin devocion*, está bien observado el órden lógico; pero si hubiese dicho: *No confía el mando de sus ejércitos á incrédulos*, la cláusula no hubiera estado tan bien construida como diciendo, *No confía á incrédulos el mando de sus ejércitos.* Téngase cuidado con esto, que es importante.

Cláusula compuesta es *la que contiene dos ó mas proposiciones principales*, como esta de Escipion Africano: *Romanos, en tal dia como este vencí yo á Aníbal y sujeté á Cartago: vamos á dar gracias á los dioses inmortales.* Las diferentes proposiciones principales, de que consta una cláusula compuesta, se llaman *miembros;* las incidentes y los complementos, *incisos.* Si las proposiciones principales no están ligadas entre sí por medio de conjunciones expresas, relativos, gerundios, etc., se llama la cláusula *suelta;* tal es la que acabamos de ver. Pero si estuvieren enlazadas unas con otras por medio de conjunciones, relativos, etc., como en esta: *Si los macedonios saben pelear con los hombres, los escitas saben resistir al hambre y á la sed;* la cláusula se denomina entónces periódica ó *período.* El estilo en que dominan las primeras, se llama estilo *cortado;* y aquel en que abundan mas las segundas, *periódico;* y ambos son buenos cuando, segun la naturaleza de la composicion y el carácter general que exige, debe predominar uno ú otro. Así, porque las cláusulas sueltas dan lijereza y rapidez al estilo, y las periódicas cierta majestuosa gravedad, el estilo cortado predomina en las obras históricas, y el periódico en las oratorias. Pero en todas conviene mezclarlos, aunque en diversas proporciones, porque cualquiera de ellos cansa y empalaga continuado mucho tiempo.

Los retóricos dan diferentes denominaciones á los períodos, segun el número de miembros de que constan, y los llaman *bimembres, trimembres, cuadrimembres*, cuando tienen dos, tres, cuatro: *rodeo periódico*, cuando pasan de este número; y si son tan largos que apénas puede bastar la respi-

racion para pronunciarlos de seguida, *tásis* ó extension. Tambien los denominan por la especie de conjuncion, ó la naturaleza de la palabra que encadena sus diversas proposiciones; y en consecuencia los dividen en *condicionales*, *causales*, *relativos*, etc. Finalmente, llaman *prótasis* á la primera parte, en la cual queda todavía imperfecto el sentido, y *apódosis* á la segunda que le completa. Todo esto de nada sirve en la práctica; pero lo advierto, para que se entienda esta escolástica tecnología, cuando se encuentre en los autores. Lo que sí es muy útil, es ejercitar á los principiantes, haciéndoles componer, 1° cláusulas compuestas de corta extension, y 2° periódicas, que progresivamente irán siendo mas largas, hasta que habiendo adquirido bastante soltura, puedan ir haciendo ya breves composiciones, en que alternadamente se mezclen cláusulas cortas y largas, simples y compuestas, sueltas y periódicas; para que una vez adiestrados en coordinarlas y reunirlas, no tengan que cuidar en lo sucesivo mas que de los pensamientos y sus formas, de la eleccion de las expresiones, y de los demas requisitos que exija el género de composicion que se les encargue.

CAPITULO II.

REGLAS RELATIVAS Á LAS CUALIDADES QUE DEBEN TENER TODAS LAS CLÁUSULAS, CUALESQUIERA QUE SEAN SU EXTENSION Y SU FORMA.

A cinco pueden reducirse las de una cláusula bien construida, y son, claridad, unidad, energía, elegancia y armonía. Las explicaré con alguna extension, porque la buena coordinacion de las cláusulas es tan necesaria en todo género de composiciones, que jamas será demasiado el cuidado que en esta parte pusiéremos.

ARTÍCULO PRIMERO.

Claridad.

Consiste en que *se evite con el mayor cuidado toda oscuridad ó ambigüedad en el sentido*, y no es tan fácil como parece, no cometer en esta parte defecto alguno. La oscuridad ó ambigüedad en el sentido puede resultar, ó de la mala eleccion de las expresiones, si estas son en sí mismas oscuras ó equívocas, ó de su mala coordinacion. De la que consiste en la mala eleccion de las expresiones, ya se habló en otro lugar;

ahora se trata de la que proviene de una coordinacion defectuosa. Todas las lenguas están expuestas á oscuridades y ambigüedades, nacidas de una mala coordinacion de las palabras; y aun en latin, el cual por su declinacion está menos sujeto á ellas, nos da algunos ejemplos Quintiliano. En español, en frances y en las demas lenguas que no tienen declinacion, es necesario poner mas cuidado en evitarlas. Para esto es menester lo primero observar exactamente las reglas de la gramática, en cuanto pueden prevenir tales ambigüedades. Pero como puede haberlas sin trasgresion de los preceptos gramaticales, y en castellano no pueden indicarse siempre por la sola terminacion las relaciones de unas palabras con otras, y muchas veces es necesario hacerlas sensibles por solo el lugar que ocupan; es regla esencial que *cada palabra se coloque en el paraje que mas claramente haga ver cuál es aquella á que se refiere.* Esta regla general puede bastar; pero á mayor abundamiento daré otras mas particulares, citando ejemplos que hagan inteligible su aplicacion y que al mismo tiempo demuestren su importancia, pues se verá cuán fácil es tener algun descuido en esta parte.

1.ª *Los adverbios y frases adverbiales que limitan la significacion de alguna palabra ó expresion, deben colocarse inmediatamente despues de ella. Por grandeza*, dice Addisson citado por Blair, *no entiendo* solamente *el tamaño de un objeto*, *sino la extension de toda una perspectiva.* Colocado de esta manera el adverbio *solamente*, limita ó modifica el verbo *entiendo*; y se le pudiera preguntar al autor, si no entiende *solamente*, ¿qué mas hace que entender? (1) Si le hubiera puesto despues de la palabra tamaño, estaria aun peor; y le preguntaríamos, ¿qué mas entendia que el tamaño de un objeto, si su color, su figura, etc.? Se ve pues que debió colocarse despues de la palabra *objeto*, que es la que realmente y en su intencion modifica; porque si entónces le preguntásemos, ¿qué entendia mas que el tamaño de un objeto? venia bien la respuesta que da; *la extension de toda una perspectiva.* Todavía estaria mejor colocado, si juntando con

1. No sin razon digo yo en la página 288 de mi Gramática: — Por consiguiente lo que constituye la naturaleza del adverbio es, la propiedad que tiene de poder unirse con un adjetivo calificativo, activo, ó pasivo, *modificándole*.

No hay verbo sin idea adjetiva y á esta mira siempre el adverbio, no *al verbo*.

Prueba escelente el ejemplo que aquí pone Hermosilla contra la falsedad de los preceptistas que se empeñan en sostener *que concurre el adverbio para modificar la accion que el verbo predica.*

él la negacion, hubiese dicho: *Por grandeza entiendo*, no solamente *el tamaño de un objeto particular*, *sino* etc.; porque en este caso la frase adverbial *no solamente* se refiere á lo que sigue, y no puede haber ambigüedad.

2.ª *Los complementos, las proposiciones incidentes, y en general todas las circunstancias de la accion ó el estado que enuncia el verbo, deben ponerse en el paraje que mejor indique cuál es la idea á que se refieren.* Así cuando Cervántes en el primer capítulo del *Quijote* dice: *En resolucion él* (D. Quijote) *se enfrascó tanto en su lectura* (la de los libros de caballería), *que se le pasaban las noches* leyendo *de claro en claro*, *y los dias de turbio en turbio*; el gerundio *leyendo* está mal colocado: 1.º porque parece que se refiere á la frase adverbial *de claro en claro*; y 2.º porque separa del verbo *pasaban* el sugeto y la modificacion, que en esta expresion deben ir unidos para formar la frase entera, *pasarse las noches de claro en claro*, la cual es una especie de fórmula, ó como dicen los franceses, *une phrase faite*. Si hubiese dicho, que se le pasaban *leyendo* las noches, etc., estaria mejor la cláusula; pero aun habria una lijera ambigüedad, porque al pronto pareceria que *las noches* se referia al gerundio que antecede. Si hubiese antepuesto este al verbo, diciendo, que *leyendo* se le pasaban las noches de claro en claro, y los dias de turbio en turbio; no habria ya ambigüedad, pero sí cierta inversion algo violenta. Por tanto hubiera sido mejor variar la expresion y decir: *Se enfrascó tanto en su lectura, que embebecido en ella, se le pasaban las noches de claro en claro, y los dias de turbio en turbio* (1).

En un terceto de la *Epístola moral* de Rioja hay tambien una coordinacion anfibológica, dice asi:

---

1. Encuentra aquí Salvá un rodeo excusado, la correccion (la *claridad* quiso sin duda decir) seria mas sencilla si dijesemos: *Se enfrascó tanto en su lectura, que por ella se le pasaban*, etc. Y añade, si ya no se prefiere omitir el POR ELLA, poco necesario para la claridad del primer miembro de esta cláusula! —
Para mi gusto no veo la necesidad del *embebecido* con que Hermosilla varía la expresion, mas no con ese *apéndice* se daña á la *claridad*, de cuyas cualidades trata ahí el autor; lo que la daña, lo que la destruye, es la enmienda de Salvá, en *por ella*... que me recuerda aquello de —*por la puente Juana, que no por el agua* de Lope de Vega ¿se le pasaban las noches *por la lectura*, como pasa el hilo por el ojo de la aguja? ó que ¿Se le pasaban *por culpa* de la lectura, ó por demasiada aficcion á ella, aunque fuera sin practicarla? Todo eso y mas cabe en el sentido del *por ella* de Salvá, sin que por eso veamos el pensamiento exacto del *leyendo* de Cervantes, ó dél *embebecido en ella* con que le corrige Hermosilla, aunque, como ya dije, mas breve expresaria lo mismo el *en ella* pelado.

Mas precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, mas sus quejas
En el bosque repuesto y escondido;

Que agradar lisonjero las orejas
De algun príncipe insigne, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.

Aquí bien conocemos que la intencion del autor es contraponer el estado de libertad al de esclavitud, y por tanto que el adjetivo *aprisionado* se refiere al ruiseñor; pero tal como está, parece que modifica al sustantivo *Príncipe insigne* que inmediatamente le precede. La cláusula pues estaria mejor construida si hubiese dicho :

Que de un príncipe insigne las orejas
Lisonjero agradar, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.

3.ª *Los artículos conjuntivos* quien, que, cual, cuyo, etc., *deben colocarse despues de su antecedente.* A esta regla falta la siguiente cláusula citada por Blair : *Locura es armarnos contra los accidentes de la vida amontonando tesoros, contra los cuales nada puede protegernos sino la benéfica mano de nuestro Padre celestial;* porque parece que el conjuntivo *cuales* se refiere á *tesoros*, cuando en la intencion del autor se refiere á *los accidentes de la vida.* Debió pues decirse : *Locura es creer que amontonando tesoros*, *podemos armarnos contra los accidentes de la vida, contra los cuales*, etc. Es mas : aun cuando por el contexto ú otra circunstancia no podamos dudar del sentido, sin embargo si las palabras relativas están fuera de su lugar, habrá una ambigüedad momentánea que es preciso evitar. Por ejemplo, en esta cláusula de Addisson : *Esta especie de ingenio estuvo muy en boga entre los nuestros dos siglos hace, los cuales no le cultivaron*, etc.; al momento de leer *los cuales*, no sabemos si estas palabras se refieren á *siglos* que precede inmediatamente (y si el contexto lo permitiese, á ellos las referiríamos en efecto), ó á *nuestros* que está mas arriba; y aunque así que leemos *le cultivaron*, ya no dudamos de que *los cuales* se refiere á *nuestros* y no á *siglos*, sin embargo el autor debió evitar esta momentánea ambigüedad, y. construir la cláusula de este modo : *Dos siglos hace que esta especie de ingenio estuvo muy en boga entre los nuestros*, *los cuales* etc. Para que esto no parezca nimiedad, sépase que ya Quintiliano censu-

raba al que en látin dijese : *Vidi hominem librum scribentem*, y da esta razon : « Pues aunque está claro que el libro « seria escrito por el hombre, y no el hombre por el libro, « sin embargo la coordinacion de las palabras era mala, y el « autor por su parte habia hecho ambiguo el sentido. » *Nam etsi librum ab homine scribi oporteat, non certe hominem à libro; male tamen composuerat, feceratque ambiguum quantum in ipso fuit.*

4.ª Lo mismo debe decirse del pronombre *él*, *ella*, *ellos*, *ellas*, y del posesivo, *suyo*, *suya*, *su*, *sus*. Es menester que se coloquen de manera que no solo por el contexto, sino por el lugar mismo que ocupan, se vea claramente á quién se refieren. Por ejemplo en esta cláusula : *César quiso sobrepujar á Pompeyo, y las inmensas riquezas de Craso le hicieron creer que él podria igualar la gloria de estos grandes hombres*. El contexto muestra que los pronombres *le* y *él* se refieren á *Craso*; pero por la colocacion los referiríamos á *César*. No está pues bien construida. Lo estaria diciendo : *Y al mismo tiempo* (1) *Craso, envanecido con sus inmensas riquezas, creyó que podria*, etc. En esta : *Valerio fué á casa de Leandro, y encontró á su hijo;* no sabemos si éste hijo es el suyo ó el de Leandro. Si el autor quiso indicar el primero, debió decir : *Valerio, que andaba en busca de su hijo, le encontró en casa de Leandro.*

Otros muchos ejemplos de construcciones ámbiguas, ó á lo ménos oscuras, pudiera citar ; pero por estos pocos se puede ver, cuánto cuidado es necesario para coordinar todas las partes de una cláusula con la debida claridad.

ARTÍCULO II.

Unidad.

Consiste en que *todas las partes de una cláusula estén tan estrechamente ligadas entre sí, que hagan en el ánimo la impresion de un solo objeto y no de muchos*. Para conseguirlo se observarán las reglas siguientes :

1. Tampoco me agrada ese rodeo, ni el *envanecido* que sigue; la riqueza de que se habla en el ejemplo da bastantemente á entender la vanidad con decir que — *Y Craso* CON Ó POR *sus inmensas riquezas, llegó á creer que podria* etc., la construccion no pareceria viciosa. Peor es todavia la enmienda de Salvá que pone así — *y las inmensas riquezas de Craso hicieron creer á este que podria*, etc.

Las riquezas *no hacen creer* á nadie, y menos *creer á este*, giro de muy mal gusto, de una dureza insoportable.

4° *Dentro de cada cláusula se mudará la escena lo ménos que se pueda.* Esto quiere decir, que en ella no se pase de una persona á otra, porque como siempre hay una dominante, esta debe regir y sobresalir, si es posible, desde el principio hasta el fin. Si yo dijese, por ejemplo: *Despues que* nosotros *anclamos*, ellos *me desembarcaron*, *y* yo *fui saludado por mis amigos*, quienes *me recibieron con las mayores muestras de cariño;* aunque los objetos contenidos en estas proposiciones tienen bastante conexion, sin embargo, por esta manera de presentarlos, variando tantas veces de persona, *nosotros*, *ellos*, *yo*, *quienes*, aparecen tan desunidos, que casi se pierde de vista su conexion. La cláusula pues tendria mas unidad, si se dijese: *Habiendo anclado*, *desembarqué y fui saludado por mis amigos*, *y recibido*, etc. Por no haber observado esta regla, hay un pequeñito lunar en este bellísimo soneto de Argensola el mayor;

Tras importunas lluvias amanece,
Coronando los montes, el sol claro;
Salta del lecho el labrador avaro,
Que las horas ociosas aborrece.

La torva frente al duro yugo *ofrece*
El animal que á Europa fué tan caro;
Sale de su familia firme amparo,
Y los surcos solícito enriquece.

Vuelve á la noche á su mujer honesta,
Que lumbre, y mesa, y lecho le apercibe;
Y el enjambre de hijuelos le rodea.

Fáciles cosas cena con gran fiesta,
Y el sueño sin envidia le recibe:
Oh corte! oh confusion! quién te desea!

Como aquí la persona dominante que todo lo hace es el labrador, la unidad de la cláusula se destruye algun tanto cuando en el medio se introduce otra persona agente, por decirlo así, que es *el animal caro á Europa*, *el cual ofrece la torva frente al duro yugo*. Facilmente pudo conservarse, diciendo:

Con duro yugo la cerviz guarnece
Del animal que á Europa fué tan caro, *etc.*

Tal como está, así que una nueva persona se ha presentado en la escena, creemos que continuará en accion y que ella es la que sale, hasta que el contexto nos hace ver que es el labrador el que de nuevo se presenta. Esta puede parecer ni-

miedad. Sin embargo á estas y otras pequeñeces es necesario atender, cuando se quiere escribir completamente bien. Nótese asimismo que la expresion *con gran fiesta*, para significar, *con gusto*, *con placer*, es familiar, y no corresponde al tono de todo el soneto. La otra, *el sueño sin envidia*, es algo vaga, pues no dice con bastante precision, si es el labrador el que no tiene envidia de los otros, ó estos los que no le envidian á él. Mejor hubiera sido : *El sueño sin cuidados.*

2.ª *Jamas deben acumularse en una misma cláusula pensamientos tan inconexos entre sí, que cómodamente pudieran dividirse en dos ó mas cláusulas.* Por ejemplo en esta de la *Vida de Ciceron* por Míddleton : *En este estado incómodo de su vida pública y privada, Ciceron se vió angustiado de nuevo por la muerte de su amada hija Tulia, acaecida poco despues de haberse divorciado de Dolabela; cuyas costumbres y mal genio le desagradaban en extremo.* El objeto principal de esta cláusula es la afliccion de Ciceron, ocasionada por la muerte de Tulia : la circunstancia de haber muerto esta poco despues de su divorcio con Dolabela, puede entrar en la cláusula con propiedad; pero la añadidura del carácter de este es extraña al objeto principal, y destruye la unidad del pensamiento; pues estando ya Dolabela divorciado de Tulia, cuando esta murió, su buen ó mal genio y sus costumbres nada tenian y a que ver, ni con la afliccion de Ciceron, ni con la muerte de su hija. Y si una cláusula tan corta como la que acabamos de examinar, no tiene la debida unidad, ¿cuánto mas fácil es que carezcan de ella las muy largas y complicadas?

3.ª *Es menester no introducir en las cláusulas parentesis que cómodamente puedan evitarse.* Estos, si no son muy oportunos, manifiestan que el escritor no supo introducir en su propio lugar los pensamientos que contienen. He dicho que *no se introduzcan sin necesidad*, y no que *se eviten absolutamente*, como lo previene Blair; 1.º porque todos los buenos escritores los han empleado; en Demóstenes son frecuentes, y en Ciceron hemos visto algunos en los pocos pasajes suyos que he citado con otro motivo : 2.º porque á veces vienen con tanta naturalidad, que léjos de perjudicar á la unidad de las cláusulas en que se hallan, harian en ellas notable falta, si se omitiesen. Ya se ha visto cuán oportuno es aquel de Cervántes : *No se curó de estas razones el arriero (y fuera mejor que se curara, porque hubiera sido curarse*

en salud) etc. Pues no lo es ménos el siguiente, cuando en el cap. XVI, tratando de cómo D. Quijote yacia mal parado en el fementido lecho de la venta, y con todo se imaginaba que la hija del castellano se habia enamorado de su gentil persona, dice : *Pensando pues en estos disparates, se llegó el tiempo y la hora (que para él fué menguada) de la venida de la asturiana.* Paréntesis de esta clase son felícismos, y en nada afean las cláusulas en que se introducen. Cervántes tiene otros varios igualmente oportunos.

4.ª *Toda cláusula ha de cerrarse plena y perfectamente.* Esto quiere decir, que deben acabar todas con aquella palabra en la cual el ánimo parece que desea reposar, y que no se añada ninguna circunstancia que, ó debió omitirse, ó pudo colocarse en otra parte. Así en esta cláusula de un autor inglés, en la cual, hablando de Burnet y de Fontenelle, dice : *El primero no quiso acabar su erudito tratado (la teoría de la tierra) sin hacer el panegírico de la literatura moderna comparada con la antigua; y el segundo se deja caer tan groseramente en la censura de la poesía antigua, y preferencia de la moderna, que no pude leerle sin alguna indignacion; la cual ninguna calidad me excita tanto como la satisfaccion propia* : la palabra *indignacion*, dice Blair, cerraba la cláusula; y el último miembro es una proposicion enteramente nueva, añadida al final verdadero.

ARTÍCULO III.

Energía.

Consiste en que *las diversas partes de las cláusulas se coordinen de modo que presenten el pensamiento total lo mas ventajosamente que se pueda, para que produzca la impresion que se desea.* Para esto la primera condicion es, que la cláusula sea *clara y una* en los términos que acabamos de ver ; pero aun se necesita algo mas. Pueden en efecto las cláusulas ser bastante claras, y tener la debida unidad, y sin embargo, por alguna circunstancia de su composicion, pueden no tener toda la energía que tendrian con una coordinacion mas feliz. Las reglas para que la tengan son las siguientes :

1.ª *Limpiarlas de toda palabra inútil, es decir, que no añada algo al sentido.* Estas pueden ser compatibles con la claridad y la unidad ; pero debilitan las cláusulas, y las hacen lánguidas y arrastradas. Es necesario no expresar lo que fácil-

mente se puede suplir. Así, cuando Cervántes (*Quijote*, parte I, capítulo V.) dice: *De cuando en cuando daba* (D. Quijote) *unos suspiros que los ponia en el cielo, de modo que de nuevo obligó á que el labrador le preguntase* le dijese *qué mal sentia*; hubiera hecho mejor en suprimir las dos palabras, *le dijese*, absolutamente inútiles, como cualquiera puede conocer; y la cláusula hubiera resultado mas enérgica. En esto es menester mucho cuidado; y si en la primera composicion se nos escaparon algunas palabras, que sin inconveniente puedan suprimirse, es necesario, al tiempo de corregir lo escrito, cercenar aquellas superfluidades que ordinariamente tiene el primer borrador. Por consiguiente, y con mayor razon,

2.ª *Deben limpiarse las cláusulas de todo miembro redundante, esto es, que diga lo mismo que alguno de los precedentes.* Porque así como cada expresion debe presentar una nueva idea, así cada miembro debe presentar un nuevo pensamiento. Por tanto, cuando Garcilaso dice (*Égloga I*):

Ay cuán diferente era,
Y cuán de otra manera;

y Lope, lib. XIX de la *Jerusalen*:

Amó á Leonor Alfonso algunos años,
No fué Leonor de Alfonso aborrecida;

es claro que ambos hubieran hecho mejor en haber omitido el segundo verso, que como se ve no es mas que una repeticion del primero.

3.ª *No se multipliquen sin necesidad las palabras demostrativas y relativas.* Así en lugar de decir, por ejemplo, *En esta parte no hay una cosa que nos disguste mas pronto que la vana pompa del lenguaje*; seria mejor decir concisamente: *Nada nos disgusta tan pronto como*, etc. Cercenadas las superfluidades, la regla mas importante para dar energía á las cláusulas es la siguiente:

4.ª *La palabra ó palabras capitales ó enfáticas colóquense, en cuanto lo permita el genio de la lengua, en el paraje en que deben hacer mas impresion. Palabras capitales ó enfáticas* son las que representan la idea mas interesante de un pensamiento; y no hay duda en que en todos hay siempre alguna que relativamente al fin con que le empleamos, merece particular atencion, es la dominante, y forma, por decirlo así, la figura principal del cuadro. Cuál sea esta en cada

caso particular, lo advertirá fácil y necesariamente el escritor, pues no puede ignorar cuál es la que mas particularmente quiere inculcar. Que estas palabras capitales deben ocupar un lugar distinguido y brillante, para que resalte la idea que representan, es demasiado claro; pero cuál sea este, no es posible determinarlo por una regla general. Unas veces será el principio, otras el medio, otras el fin de la cláusula, segun las diferentes circunstancias. Sin embargo, por lo comun las palabras capitales se colocan al principio ó al fin; y así deberá hacerse, si la claridad no se opone y el genio de la lengua lo consiente. La griega y latina, y en general las que tienen declinacion, permiten comunmente que cada palabra se ponga en el paraje mas ventajoso; las modernas tienen en esta parte ménos recursos. No obstante la española, italiana é inglesa son mas libres que la francesa; y algunos escritores nuestros, sobre todo Cervántes, han usado sin violencia de bastante inversion; y á ella debe este último en gran parte la energía, dignidad y armonía de su estilo. Pero haya ó no lugar á la inversion, y cualquiera que sea el paraje en que se coloquen las palabras capitales, lo importante es que

5ª *Estén libres y desembarazadas de las otras que pudieran hacerlas sombra, por decirlo así.* Esto significa que cuando hay algunas circunstancias de tiempo, lugar, etc., ú otras modificaciones, se coloquen de modo que no oscurezcan el objeto principal; regla bien observada en esta cláusula de un autor ingles citada por Blair. Va hablando de los poetas modernos comparados con los antiguos, y dice: *Si al paso que* solo *prometen agradar*, *aconsejan* secretamente *é instruyen*, *pueden*, acaso ahora tambien como ántes, *ser tenidos* con justicia *por los mejores y mas ilustres autores. Esta es*, dice con razon Blair, *una cláusula bien construida.* Contiene muchas modificaciones, todas necesarias, *solo*, *secretamente*, *acaso*, *ahora*, *tambien*, *como ántes*, *con justicia;* y sin embargo están colocadas con tanta destreza, que no embarazan ni debilitan la cláusula, al paso que el objeto capital, á saber, *ser tenidos* (los poetas) *por los mejores y mas ilustres autores*, se presenta al fin limpio y desembarazado de circunstancias, y ocupa el lugar mas distinguido. Fácil cosa sería demostrar el mal efecto que hubiera producido una coordinacion diferente; mas esta observacion puede cualquiera hacerla por sí mismo. Consérvense las mismas palabras, pero distribúyanse

de otro modo, y se verá que la cláusula resulta oscura, débil y arrastrada.

6.ª *Cuando hay varios complementos circunstanciales ó modificativos, procúrese no poner muchos de seguida; sepárense, si es posible, interponiendo algunas palabras que no sean de esta clase.* Digo, *si es posible*, porque alguna vez acaso no se podrá sin perjuicio de la claridad, y entónces esta es primero; pero con un poco de cuidado no sucederá con frecuencia. Para ejemplo de esta regla sirva esta cláusula que cita Blair: *Lo que yo tuve la honra de indicar á vmd. hace algun tiempo en la conversacion, no era un pensamiento nuevo;* las dos circunstancias de tiempo y lugar, *hace algun tiempo, en la conversacion*, que aquí van juntas, harian mas efecto separadas de este modo: *Lo que hace algun tiempo tuve la honra de indicar á vmd. en la conversacion, no era un pensamiento nuevo.*

7.ª *Las palabras homólogas colóquense segun sus grados de fuerza;* es decir, obsérvese en su colocacion el órden que tuvieren entre sí las cosas ó ideas que representan, ya este órden sea de tiempo, ya de importancia, ya de intension, etc. Palabras *homólogas* se llaman, 1.° varios sugetos referidos á un mismo atributo: 2.° varios atributos ó epítetos atribuidos á un mismo sugeto: 3.° varias circunstancias de una misma clase: 4.° una serie de objetos cuya enumeracion se hace. Cuando tales palabras concurren en una cláusula, es indispensable colocarlas con una gradacion constante de mas á ménos, ó de ménos á mas, en la cual se vea el órden que tienen entre sí los objetos mismos que representan.

1.° *Orden de tiempo.* Si yo dijese: *Asirios, babilonios, persas, griegos, romanos,* todos tuvieron la misma suerte, habria observado bien el órden con que estos imperios se sucedieron. Pero si hubiera dicho: *Persas, asirios, romanos, griegos,* habria faltado al órden cronológico con que debí enumerarlos.

2.° *De lugar.* Si yo dijese: *El imperio romano comprendia en su vasta extension la España, la Galia, una parte de la Germania, la Italia toda, la Grècia, el Épiro, la Iliria, la Macedonia, la Tracia, el Ponto, el Asia menor, la Siria, la Palestina, el Egipto, la Libia, la Mauritania;* habria observado bien el órden topográfico de estas varias provincias, porque habiendo empezado por las mas occidentales de Europa, las habia recorrido por su órden hasta

las mas orientales; y volviendo luego por el África, habria seguido el órden inverso para venir á cerrar el círculo en la parte mas occidental. Mas si hubiese saltado de unas á otras, sin atender á su respectiva situacion, habria faltado á la regla.

3.° *De importancia.* Si se dice: *Grandes, nobles, plebeyos,* ó en órden inverso, segun el fin con que se haga la enumeracion: *Plebeyos, nobles, Grandes,* la gradacion está bien observada; pero se faltaria á ella si se dijese: *Grandes, plebeyos, nobles,* ó, *Nobles, plebeyos, Grandes.*

4.° *De intension* ó fuerza. Si yo digo: *Los vicios nos enervan, nos esclavizan, nos embrutecen,* los tres verbos estarán colocados segun sus grados de fuerza, subiendo de ménos á mas; pero si invertido el órden dijese: *Nos esclavizan, nos embrutecen, nos enervan,* no habria gradacion ninguna, y la colocacion por consiguiente seria defectuosa.

Me he detenido tanto en esta regla, porque siendo muy importante ninguno la ha propuesto con claridad; y aun el mismo Blair ha confundido la concatenacion de las frases, de que luego hablaré, con la colocacion graduada de las palabras, que corresponde á la gradacion en las ideas, ó al *clímax*, de que se habló tratando de las formas.

8.ª *Cuando haya una cláusula de miembros desiguales, déjese para el último el mas largo, si las circunstancias lo permiten.* Por ejemplo, en lugar de decir, *Nos lisonjeamos creyendo que hemos abandonado nuestras pasiones, cuando ellas nos abandonan,* seria mas enérgico invertir el órden de ambos miembros y decir: *Cuando nos abandonan las pasiones*(1), *nos lisonjeamos creyendo que las hemos abandonado.*

9.ª Si ser puede *no se concluyan las cláusulas, ni aun cada uno de sus miembros, con un pronombre, un adverbio, ú otra de las partes menores del discurso, á no ser que estas sean las palabras capitales,* como en esta: *En su prosperidad mis amigos no oirán hablar de mí* jamas; *en su adversidad* siempre; en la cual siendo los adverbios *jamas* y *siempre* las palabras enfáticas, están muy oportunamente colocados al fin de sus respectivas proposiciones.

10.ª *Cuando en los diferentes miembros de una cláusula*

1. Y mejor, en mi concepto, *cuando las pasiones nos abandonan....* lo primero porque yo no veo ahí necesidad de la inversion, ni con ella ha cobrado energía la frase, y lo segundo porque parece mas lógico la presentacion del *actor* antes que la de *la accion*, si, como en el caso presente, ambos se han de traer á la escena.

se comparan ó contraponen entre sí varias ideas, se debe observar igual contraste en las palabras y en su colocacion. En el paralelo que Pope hace de Homero y Virgilio, está perfectamente observada esta regla. Empieza así: *Homero era el mayor genio; Virgilio el mayor artista: en el uno admiramos el hombre; en el otro la obra*, etc. (véase en Blair). Aquí, ademas del contraste bien observado, hay tambien lo que los retóricos llaman *igualdad de miembros*, porque en efecto, los dos que se contraponen en todo el paralelo, son casi iguales en extension. Las cláusulas construidas de este modo, cuando el asunto mismo las pide y no son muy frecuentes, tienen cierta gracia; pero es menester no multiplicarlas, porque en ellas se descubre demasiado el estudio del escritor.

11.ª *Cuando en los miembros de una cláusula hay ideas que se corresponden entre sí, colóquense en órden paralelo las palabras que las expresan.* Por ejemplo Cervántes (*Quijote*, parte I., capítulo XIV.) dice por boca de Quiteria: *El que me llama* fiera y basilisco, déjeme *como cosa perjudicial y mala; el que me llama* ingrata, *no me* sirva; *el que* desconocida, *no me* conozca; *quien* cruel, *no me* siga: *que esta* fiera, *este* basilisco, *esta* ingrata, *esta* cruel *y esta* desconocida *no los* buscará, servirá, conocerá *ni* seguirá *en ninguna manera.* Y poco mas arriba habia dicho tambien: *Quéjese el* engañado, *desespérese aquel á quien le* faltaron *las* promesas, *confiese el que yo* llamare, *ufánese el que yo* admitiere; *pero no me llame cruel ni homicida aquel á quien yo no* prometo, engañó, llamo *ni* admito. En estos dos pasajes la simetría hubiera sido mas perfecta, si en el primero hubiera puesto *cruel* despues de *desconocida*, y en el segundo *engaño* ántes de *prometo.* A esto llaman los retóricos *correspondencia*, y de ella debemos decir lo mismo que de las contraposiciones, á saber, que no se repitan mucho estas compasadas coordinaciones, ni se vea que el escritor anduvo á caza de ellas, como algun tanto se deja traslucir en las citadas de Cervántes; es menester que vengan naturalmente. Mas cuando la clase misma de los pensamientos contenidos en la cláusula las exige, no es indiferente observar en la colocacion de las palabras el órden que indica la correspondencia de las ideas. Ciceron tiene en esto mucho cuidado: y aunque parece ya nimio, no obstante en muchos pasajes da notoria energía á sus cláusulas la bien observada relacion de las ideas que se correspon-

den entre sí. Tal es este magnífico período de la oracion *pro Quintio*: *Si* veritate amicitia, fide societas, pietate propinquitas *colitur; necesse est istum qui* amicum, socium, affinem *vitâ ac fortunis spoliare conatus est*, vanum *se, et* perfidiosum, *et* impium esse fateatur. Traduciré literalmente, para conservar en castellano la correspondencia que se observa en el latin: « Si con la *veracidad* se conservan las *amistades*, « con la *buena fe* las *sociedades* mercantiles, y con la *piedad* « (respetuoso cariño) los *parentescos*; preciso es que el hom- « bre que ha intentado privar de la vida y de los bienes á un « *amigo*, á un *socio*, á un *pariente*, sea *falso*, *pérfido* é « *impio*. »

ARTÍCULO IV.

Elegancia.

Doy el nombre de *elegancias* á las que los retóricos vulgares llaman *figuras de palabras*, porque bien examinadas estas se ve, como ya dije en otro lugar, que nada tienen de comun con las formas de los pensamientos, que son á las que con propiedad conviene el título de figuras; ni son otra cosa que unas cuantas maneras de construir las cláusulas con cierta belleza y gracia, y aun á veces tambien con energía. Estas elegancias consisten en omitir ó no omitir ciertas palabras, cuando en rigor pudiera hacerse, en repetir alguna ó algunas, cuando pudiera evitarse esta repeticion, y en reunir varias análogas entre sí por el sonido, por los accidentes gramaticales, ó por el significado.

Elegancias que consisten en omitir ó no ciertas palabras.

1.° Cuando al presentar una serie de objetos, queremos que cada uno sea considerado en particular, expresamos la conjuncion que indica su enlace, y que en rigor pudiera omitirse por elípsis. Así Cervántes, describiendo el estrago que los turcos hicieron en un pueblo, dice: *Poco le valia al sacerdote su santimonia y al fraile su retraimiento, y al viejo sus nevadas canas y al mozo su juventud gallarda, y al pequeño niño su inocencia simple; que de todos llevaban el saco aquellos descreidos perros.*

Tambien se obtiene el mismo efecto dando á cada sugeto su verbo, ó lo que es lo mismo, presentado el pensamiento

bajo la forma llamada *distribucion*. Por ejemplo, Cervántes en el prólogo del *Quijote*: *Procurád que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva á risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de su invencion, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.*

2.° Al contrario, cuando queremos presentar reunidos los objetos y como aglomerados en uno solo, para que así amontonados hagan una impresion mas fuerte que la que harian presentados con separacion, omitimos las conjunciones que en rigor gramatical podríamos emplear. Así Lope (*Circe*, lib. I), hablando del convite que Circe dió á los griegos enviados por Ulíses, dice que ellos, depuesto ya el miedo,

> Comen, hablan, blasonan, rien, brindan,
> Hasta que al sueño la memoria rindan.

Con el mismo objeto referimos tambien muchos nombres á un solo verbo; y omitiendo al mismo tiempo las conjunciones, damos á la cláusula notable fuerza y energía. Así lo hace el maestro Leon en la profecía del Tajo, diciendo:

> Llamas, dolores, guerras,
> Muertes, asolamientos, fieros males,
> Entre tus brazos cierras.

Y Cervántes (*Quijote*, part. 1. cap. 1.) dice que á D. Quijote se le llenó, *la fantasía de todo aquello que leia en los libros, así de encantamentos, como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles.*

Elegancias que consisten en repetir alguna palabra.

Cuando queremos que una idea se grabe profundamente en el ánimo de aquellos á quienes dirigimos la palabra, como para esto el medio mas seguro es repetirles su nombre ó signo, lo hacemos así, aunque segun el rigor gramatical pudiéramos omitirle, y lo que es mas, aun cuando gramaticalmente sea un verdadero pleonasmo. A esto se llama en general *repeticion*; y este nombre genérico bastaba. Mas como las palabras repetidas pueden ocupar distintos lugares en la cláusula, y su repeticion puede ir acompañada de muy variadas circunstancias; los retóricos han distinguido con arreglo á esto varias especies

de repeticiones, y han dado á cada una su nombre particular. Y aunque hubiera podido y debido excusarse tan prolija nomenclatura, ya que la han inventado, indicaré brevemente cuáles son estas varias especies de repeticion y sus respectivos nombres, para que cuando se encuentren estos en los libros se entienda lo que significan.

1.ª Si la palabra se repite al principio de incisos, miembros ó cláusulas, conserva esto el nombre genérico de *repeticion*. Tal es la ya citada de Ciceron: Nihil *agis*, nihil *moliris*, nihil *cogitas*. « *Nada* tratas, *nada* maquinas, *nada* piensas, etc. »

2.ª Si la palabra se repite al fin de incisos, miembros ó cláusulas, la repeticion se llama *conversion*. Ejemplo tomado del mismo Ciceron: « A varios les ha sido levantado el destier« ro *por un muerto;* el derecho de ciudadano ha sido con« cedido, no solo á particulares, pero aun á provincias y na« ciones enteras, *por un muerto;* las rentas públicas han sido « disminuidas con infinitas exenciones *por un muerto.* » *De exilio reducti sunt* à mortuo: *civitas data, non solum singulis sed etiam nationibus et provinciis universis*, à mortuo; *immunitatibus infinitis sublata vectigalia* à mortuo (*Filípica* I.)

3.ª Cuando dos ó mas cláusulas empiezan por una misma palabra, y acaban con otra que sea tambien la misma en todas ellas, aunque distinta de aquella con que empiezan, como en esta de Ciceron, *pro Milone: Quis eos postulabit? Apius. Quis produxit? Apius.* « Quién los pidió (los testigos)? Apio. Quién los presentó? Apio; » se llama esto *complexion.*

4.ª Cuando una palabra se repite consecutivamente en un mismo inciso, como en esta del mismo (*Catilin.* I.) Vivis, vivis, *non ad deponendam, sed ad confirmandam audaciam.* « *Vives, vives,* no para disminuir, sino para aumentar tu osadía, » se llama *reduplicacion.*

5.ª Cuando se repite al principio de un inciso la última palabra del que inmediatamente le precede, como en esta de Virgilio:

. . . . *Sequitur pulcherrimus Astur*
Astur equa fidens. . . . . .

Síguese á estos el hermoso *Asturo,*
Asturo en su caballo confiado;

se llama *conduplicacion.*

6.ª Si se empiezan dos ó mas incisos ó miembros con palabras tomadas del antecedente, aunque en este no sean precisamente las últimas, se llama *concatenacion*. Tal es esta traducida de Ciceron: « *El lujo nace* en la capital; *del lujo* « resulta necesariamente *la avaricia; de la avaricia* se ori- « gina *la osadía ; de la osadía* se engendran todos los delitos « y maldades. » *In urbe* luxuries creatur; ex luxuriâ *existat* avaritia *necesse est;* ex avaritiâ *erumpit* audacia; inde *omnia scelera ac maleficia gignuntur.* (*Pro Roscio Amerino.*) Cervántes tiene una tan graciosa que no quiero omitirla. En la parte I. del *Quijote*, cap. XVI., hablando de la pelea que en el camaranchon de la venta se armó entre Maritórnes, el ventero, Don Quijote, Sancho y el arriero, añade: *Y así como suele decirse* el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda *al palo; daba el arriero á* Sancho, Sancho á la moza, la moza *á él, el ventero á* la moza, *y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.* Francisco de Figueroa, en la égloga *Tírsis,* ofrece tambien esta bellísima:

Alcipe ama á *Damon, Damon* á Clori,
Arde *Clori* por *Tirsi, Tirsi* ingrato
Por *Dafne, Dafne* está entregada á *Glauco,*
En *Glauco* no hay amor.

Por todos estos ejemplos, que de intento he multiplicado, se puede ver lo ya indicado, á saber, que no se debe confundir la concatenacion de las frases con la gradacion de las ideas, porque son cosas absolutamente distintas. Siempre que haya concatenacion en las frases, hay tambien, como ya dije en otro lugar, gradacion en las ideas; pero no al contrario. Recuérdense los ejemplos que ántes di de varias gradaciones, y se verá que en ellos no hay concatenacion.

7.ª Cuando la primera palabra de una frase es la misma que la última, se llama esto con una voz griega *epanadiplósis*, esto es, sobrereduplicacion. Tal es esta de Virgilio:

Multa super Priamo rogitans, super Hectore multa.

Mucho acerca de Priamo queria
Saber, y de Héctor preguntaba *mucho.*

Así en este adagio latino: *Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit;* y en su traduccion: *Crece* el amor del dinero, cuanto el mismo dinero *crece.*

8.ª Si una frase está compuesta de las mismas palabras que

la antecedente, pero invertido el órden y los casos, de modo que la que en la primera fué, por ejemplo, sugeto, sea en la segunda atributo, ó la que en aquella estaba en nominativo, esté en esta en ablativo, y al reves; se llama con palabra técnica *conmutacion*, y en término vulgar *retruécano*. Tal es esta, traducida de Ciceron : « En llegando á este punto (habla « del abuso de dar oidos á las delaciones domésticas) *los esclavos* vienen á ser *los amos*, y *los amos los esclavos*. » *Fit in dominatu servitus, in servitute dominatus. (Pro Dejotaro.)* En los epigramas pueden tener alguna gracia, como en éste del venerable Palafox :

> Marques mio no te asombre,
> Rie y llora (1), cuando veo
> *Tantos hombres sin empleo,*
> *Tantos empleos sin hombre.*

Acerca de todas estas especies de repeticiones se debe tener presente, que *la simple repeticion puede usarse con alguna frecuencia, cuando la idea expresada por la palabra repetida sea en efecto muy interesante, atendidas todas las circunstancias; la reduplicacion y conduplicacion solo en lugares patéticos, y las demas raras veces; y esto en pasajes que tengan algo de jocosos.* Porque siendo, como son, verdaderos juegos de palabras, descubren visiblemente el artificio, y no pueden dejar de parecer adornos estudiados y frívolos. Esto no se ha de entender tan literalmente que si alguna vez, aun en pasajes serios, se nos ofrecieren con naturalidad, y el pensamiento mismo pidiere esta especie de construccion en la cláusula, dejemos de usarlas. Sin embargo estemos seguros de que estos casos son raros, y así se hallan tan pocos ejemplos de tales adornos en Ciceron, que ha sido menester recorrer todas sus oraciones para encontrar una ó dos conversiones, complexiones, conmutaciones, etc.

A toda inútil repeticion de palabras se llama *batología*, palabra griega sobre cuyo orígen no están de acuerdo los autores. Unos dicen que se debió al nombre del fundador de Ci-

---

1. ¿Qué inconveniente puede presentarse contra el *ria y llore* que Palafox debió poner en lugar de *rie y llora?* ¿Es el *marqués* el sugeto de esos dos verbos? Bien es tan en tal caso, pero van con un pensamiento sobradamente embrollado. Si Palafox reia y lloraba *á vista de tantos empleos sin hombre y de tantos hombres sin empleo*, ¿cual razon tuvo para violar tan abiertamente las leyes de modo y de tiempo? Hermosilla no nos la da; sin duda atendió exclusivamente á las repeticiones de *hombres* y *empleos* para ejemplo de la doctrina que se propuso sentar.

rene, llamado *Bato*, el cual suponen que tenia la costumbre de repetir cada cosa dos ó mas veces: otros, á un mal poeta del mismo nombre que repetia un pensamiento con las mismas expresiones que habia empleado la vez primera; y otros finalmente á un pastor que hacia lo mismo. Y en efecto, Ovidio habló de él en aquel pasaje del lib. II. de sus *Metamórfosis* ó trasformaciones, en el cual refiere como Mercurio hurtó á Apolo el ganado que guardaba; y no habiéndole visto nadie hacer el robo sino un pastor viejo llamado *Bato*, rogó á este que no lo descubriese, ofreciéndole en premio una vaca. El viejo lo prometió; pero dudando Mercurio de que cumpliese su palabra, se ausentó, mudó de forma, volvió, le preguntó si habia visto hácia qué parte habia ido el ganado que estaba allí paciendo poco ántes; y para tentar su codicia, le ofreció una vaca y un toro si le decia la verdad. El viejo entónces le respondió: « Ahora poco *al pié de aquellos montes estaban, y* « *estaban al pié de aquellos montes.* »

. . . . *Sub illis*
Montibus, inquit, erant, et erant sub montibus illis;

por lo cual indignado Mercurio le trasformó, dice Ovidio, en la piedra llamada *index*, esto es, *descubridora* ó *denunciadora*. La verdad es que la palabra griega *battos* significa tartamudo (1); y como los que lo son repiten dos, tres ó mas veces las sílabas iniciales de las palabras hasta que rompen á hablar, de aquí se llamaron *battos* á todos los que repetian sin necesidad una misma voz. Lo advierto, porque los señores Enciclopedistas no lo sabian, á pesar de toda su erudicion; y queriendo dar la etimología de la palabra *batología*, no han hecho mas que repetir las inepcias de *Bato* el de Cirene y el pastor de Ovidio.

Elegancias que consisten en reunir dentro de una cláusula palabras análogas por el sonido, los accidentes gramaticales, ó la significacion.

Hay en una cláusula reunion de palabras análogas por el sonido,

1. *Battos* fue nombre de un rey *tartamudo*, segun Bescherelle, y de ese nombre sacaron los Griegos *batología*, que pudiera traducirse por *tartamudez* atendido su origen, y aun tomando en cuenta el rodeo que toma el Sr Hermosilla para explicar la significacion de aquella voz, despues de haberla traducido por *inutil repeticion de las palabras*.

1.° Cuando hay en ella varias en que se repite una misma letra, sea vocal ó consonante; lo cual se llama *aliteracion.* Luego veremos ejemplos, tratando de la armonía imitativa, el solo caso en que esto puede hacerse; pues no siendo para imitar el ruido ó movimiento de algun cuerpo, es un verdadero defecto contra la *eufonía,* suavidad ó melodía, cualidad general del estilo.

2.° Cuando se terminan dos ó mas de sus incisos ó miembros con voces cuya última ó últimas sílabas sean idénticas, lo cual se llama *asonancia.* Esto no es elegante sino en las lenguas griega, latina y otras en cuya versificacion no se conoce la rima; en las que la emplean como la nuestra, ya dejamos dicho, que la reunion muy inmediata de palabras consonantes es un defecto en la prosa.

3.° Cuando en ella hay dos palabras *homónimas,* o una *equívoca* repetida en dos distintas acepciones; lo cual en castellano se llama *equívoco.* De este juego de palabras ya queda prevenido que no se haga uso sino en composiciones jocosas.

4.° Cuando en ella se encuentran dos palabras que, sin ser equívocas, suenan casi lo mismo, y solo se diferencian en alguna letra ó sílaba. A esto se llama con término griego *paranomasía,* en latin *annominatio.* Tales son las palabras castellanas *amigo, amago, llana, llena,* y otras varias con que nuestro buen Gerardo Lobo compuso un romance jocoso, en el cual por esta razon pueden pasar. Mas en escrito que exija el tono serio, están proscritas las tales paranomasías, porque son un juguetillo de palabras, mas pueril aun y frívolo que el de los equívocos. Sin embargo hubo tiempo en que nuestros escritores las miraban como un precioso adorno del estilo, las buscaban de propósito, y las prodigaban aun en los escritos mas serios y majestuosos, afeando con ella pasajes tal vez hermosísimos. Lope de Vega, en el lugar ya citado de la *Jerusalen,* en que dice que Blanca tomó una lanza para defender su honestidad y atravesó con ella al moro que la habia traido á presencia del Saladino, continúa con esta magnífica octava, la mejor acaso de todo el poema, si no la hubiese echado á perder con una fria y ridícula paranomasía:

Alzase un grito en general espanto
Por la region del viento vagoroso:
Cércanla algunos, y revuelto el manto,
Se la pone delante Aurin *famoso.*
Cual suele por las cumbres de Erimanto
Con el venablo al jabalí cerdoso

El árcade esperar, Blanca le espera,
Marte, aunque *mártir* de la turca esfera.

Qué último verso tan desgraciado! No solo la paranomasía de *Marte* y *mártir*, sino el equívoco de Marte por el dios de la guerra, y por el planeta de su nombre; y como este gira en una esfera, fué menester que la Palestina en que estaban los turcos, fuese *esfera turca*. En la *Circe*, canto 1.. dice tambien Ulíses:

Y cuanto mas mi patria *espero*, *espiro*.

A Balbuena dicho se está que no se le quedarian en el tintero lindezas de esta clase. Así, en el libro IV., dice que al entrar Bernardo en la cámara de popa del navío en que iba Orimandro, vió que estaba

De persianos tapices entoldada,
Y allí á una bella dama un rey rendido
De aspecto bravo; bien que ya no lo era,
Que le habia vuelto amor de *acero en cera*.

Se reúnen palabras análogas por los accidentes gramaticales,

1.° Cuando en una cláusula hay varias, derivadas de un mismo radical; verbi gracia en esta de Ciceron: *Ut tum ad* senem senex *de* senectuté, *sic hoc libro ad* amicum amicissimus *de* amicitiâ *scripsi* (*De amicitiá*). « Así como dediqué « á un *viejo* mi tratado de la *vejez*, así ahora envío este de la « *amistad* á un *amigo*. » A esto llaman *derivacion*. Su uso puede tener alguna gracia en las lenguas que tienen declinacion; en la nuestra, léjos de añadir elegancia á las cláusulas, destruiria la que tuviesen por otra parte. Sin embargo Lope, que habia encontrado esta fruslería en su Retórica, no perdió la ocasion de introducirla, para que se viese que no le era desconocida. En la *Circe*, canto I., dice que despues que fué

Por los engaños de Sinon vengada
La *fama infame* del famoso Atrida,

Ulíses se embarcó, etc.

2.° Cuando se emplea una misma bajo diferentes formas gramaticales, como un adjetivo en sus varias terminaciones, un sustantivo en sus dos números, un verbo en diferentes tiempos, modos ó personas; verbi gracia, llenos *están los libros*, llenas *están las historias*.

3.° Cuando se terminan dos ó mas incisos ó miembros con

nombres puestos en un mismo caso, ó con tiempos homólogos de verbos en la misma persona, á lo cual llaman *cadencia igual*. En varios casos hay tambien asonancia, pero no siempre. Por ejemplo, en el verso de Lope ya citado, *comen*, *hablan*, *blasonan*, *rien*, *brindan*, hay cinco incisos formados por terceras personas; pero no hay *asonancia* ni *consonancia*.

De estos dos últimos adornos, poquísimo importantes, no hay inconveniente en usar, cuando por la afinidad lógica de las ideas resulta, que las palabras que las expresan, tienen entre sí la afinidad gramatical en que ellos consisten; pero se ha de evitar la *cacofonía* que puede resultar de poner muy cerca unas de otras palabras que tienen unas mismas sílabas iniciales ó finales: esto aun en latin; que en castellano, respecto de las últimas ya está dicho que se debe evitar su concurrencia.

Habrá en la cláusula reunion de palabras análogas por su significacion,

1.º Si en ellas se encuentran dos ó mas de las llamadas sinónimas, pero sin indicar que se diferencian algo en su significado. Tal es esta de Ciceron: *Non feram*, *non patiar*, *non sinam*. « No lo sufriré, no lo toleraré, no lo permitiré. » (Habla de que Catilina estuviese mas en Roma.) Para que la sinónimia sea tolerable, es menester que haya gradacion de ideas entre los términos sinónimos y que se coloquen segun ella, como en la que se acaba de citar. Al uso de sinónimos sin gradacion se llama *datismo*, nombre que, segun dicen, se dió á este defecto, porque el persa Dátis que mandó las tropas de Darío en la batalla de Maraton, queriendo dar á entender que sabia la lengua griega, amontonaba sin discernimiento voces que venian á decir una misma cosa, verbi gracia, las equivalentes á estas expresiones castellanas: *Me alegro, me regocijo, estoy contento, tengo placer.*

2.º Cuando al reunir términos sinónimos se indica que no lo son del todo, haciendo sentir su diferencia; lo cual se llama *paradiástole*, palabra griega que significa separacion ó distincion de cosas que estaban mezcladas ó confundidas. Así Cicerón hace ver la diferencia que hay entre los dos verbos latinos, *amare*, *diligere*; y por la traduccion se verá igualmente que los dos castellanos, *amar*, *querer*, que les corresponden, no son perfectamente sinónimos. Dice pues, escribiendo á un amigo (*Ep.* lib. 9. ep. 14.): *Quis erat qui putaret ad eum*

amorem, quem erga te habebam, posse aliquid accedere? Tantum accessit, ut mihi nunc denique amare videar, antea dilexisse? « ¿Quién creeria que el cariño que te profe-
« saba hubiese podido crecer? Pues ha crecido tanto, que me
« parece que ahora es cuando verdaderamente te *amo*, y que
« antes te *queria* solamente. » Este uso de los sinónimos no solo no es reprensible, sino que introducido con oportunidad es muy útil para fijar el valor preciso y exacto de las palabras. Digo *con oportunidad*, porque si se quiere siempre andar á caza de estas pequeñas diferencias en la significacion de las palabras sinónimas, se parará en sutilezas. Séneca tiene algunas bellas *paradiástoles;* pero abusó de ellas demasiado, y este es uno de los defectos de su estilo.

ARTÍCULO V.

Armonía.

Dos cosas hay que considerar en la armonía de las cláusulas, 1.° el sonido ó modulacion agradable en general, sin expresion ó imitacion alguna; 2.° la disposicion artificiosa de los sonidos, para que expresen ó imiten alguna cosa. Lo primero se llama *melodía ó suavidad*, como ya se dijo, y tambien *armonía*, y lo segundo *armonía imitativa.*

Armonía general de las cláusulas.

Esta depende de dos cosas, de las expresiones, y de su coordinacion. De la que resulta de la buena eleccion de las expresiones, ya dije lo bastante en otra parte; ahora toca hablar de la que consiste en su coordinacion musical. Esta depende tambien de dos circunstancias, que son, la buena distribucion de los miembros é incisos de las cláusulas, y su cadencia final.

Todo cuanto se puede enseñar sobre la primera, se reduce á que los miembros de todas las cláusulas, y en cada uno de ellos sus respectivos incisos, si los tuviere, estén distribuidos de modo que la respiracion no se fatigue para recitarlos, y que las pausas de sentido mayores y menores caigan á tales distancias, que estas tengan entre sí cierta proporcion musical que se llama *ritmo ó número;* aunque este último es mas propiamente la melodía de las voces de muchas sílabas, cuando por una feliz mezcla de consonantes y vocales, y de sílabas

breves y largas son agradablemente sonoras. Investigaciones filosóficas sobre este punto y preceptos genéricos serian inútiles para los que no tengan oido delicado; para los que le tienen, él es el mejor maestro. Un solo ejemplo de Cervántes, cuyo estilo es notablemente armonioso, enseñará lo que es esta coordinacion musical de las cláusulas mucho mejor que las reglas mas prolijas. Dice así en un pasaje de la *Galatea*: *En el mismo punto que los ojos de Telesio miraron la sepultura del famoso pastor Meliso, volviendo el rostro á toda aquella agradable compañía, con sosegada voz y lamentables acentos les dijo: Veis allí, gallardos pastores, discretas y hermosas pastoras: veis allí, digo, la triste sepultura, donde reposan los honrados huesos del nombrado Meliso, honor y gloria de nuestras riberas. Comenzád pues á levantar al cielo los humildes corazones, y con puros afectos, abundantes lágrimas y profundos suspiros, entonád los santos himnos y devotas oraciones, y rogádle tenga por bien de acoger en su estrellado asiento la bendita alma del cuerpo que allí yace.* Estas son dos cláusulas completamente armoniosas: las expresiones son en sí mismas melodiosas, porque constan de palabras llenas y sonoras: están artificiosamente coordinadas para aumentar la melodía; y los miembros é incisos están distribuidos con cierta proporcion armónica. El que quiera formar su oido á la armonía general de la prosa, lea mucho á Ciceron, el mas armonioso de todos los escritores antiguos y modernos.

En cuanto á la cadencia final, que por ser la parte mas sensible al oido es la que pide mayor cuidado, la única regla importante que puede darse es, que *en las composiciones oratorias, en las cuales se requiere mas pompa y ornato que en ninguna otra de prosa, el sonido debe ir creciendo hasta el fin: que en general, así como deben reservarse para los últimos los miembros mas largos, así estos deben terminarse con las palabras mas llenas y sonoras, y que aun en los escritos que exigen ménos armonía no se coloquen los monosílabos en el final de las cláusulas.* Véase, por ejemplo, cuán desagradable cadencia tiene esta cláusula de Mariana: *Repentina mudanza, confusion y peligro, uno de los mayores en que jamas Castilla se vió;* y cuánto mas numerosa hubiera sido si hubiese dicho: *En que jamas se vió Castilla.*

Es necesario sin embargo observar, que nunca deben po-

nerse seguidas muchas cláusulas musicalmente medidas, y que en general, aunque no debe desatenderse la armonía, no se ha de prodigar con exceso. Sobre todo, nunca se sacrifiquen á lo grato del sonido la claridad, la precision, la energía, la concision y la naturalidad del estilo.

Armonia imitativa.

Esta tiene dos grados: el primero es cierta conveniencia vaga y genérica del sonido dominante en una cláusula con la naturaleza del pensamiento que contiene; el segundo consiste en la analogía particular que tienen con algun objeto los sonidos empleados para describirle. Ambos grados, y particularmente el primero, pueden convenir hasta cierto punto á la prosa mas humilde; pero en general, y sobre todo el último, son mas propios de la poesía.

En órden al primero, todos saben por experiencia que, cuando hablamos, cada alocucion pide su tono particular de voz; y que no es el mismo el de un discurso tranquilo que el de una disputa acalorada, el de una arenga pública que el de una conversacion familiar. Este tono pues de voz que emplea y varía el que habla, segun es el asunto de que trata, es el que se ha de imitar, cuando se escribe; dando á los sonidos de cada cláusula, en cuanto se pueda, aquella disposicion artificial que mejor cuadre con el tenor y la clase del pensamiento que contiene, y variándola segun lo exija la naturaleza de cada composicion y la de cada uno de sus pensamientos individuales; pues claro es que no puede haber tono alguno que venga bien á todas las composiciones y en una misma á todas sus partes. Así, por ejemplo, los armoniosos y dulcísimos períodos que leemos en Ciceron, cuando da gracias al senado y al pueblo, despues que volvió de su destierro, en los cuales la serie de los sonidos y su coordinacion pintan el estado de tranquilidad y satisfaccion interior de su alma; hubieran venido muy mal, cuando lleno de fuego hablaba contra Antonio ó Catilina.

En cuante á lo segundo, es decir, á la imitacion de algun objeto por medio de los sonidos, debe saberse que los que de algun modo pueden ser imitados por estos, son, 1.° otros sonidos, 2.° el movimiento físico y sensible de los cuerpos, 3.° las conmociones interiores del ánimo que llamamos *pasiones*.

En cuanto á los primeros, es claro que por la reunion de

ciertas palabras y su combinacion, podemos imitar muy bien algunos sonidos, cuando intentemos describir los objetos que los producen, como el *ruido* de las aguas, el *bramido* de los vientos, los *gritos* de algunos animales, etc., porque el medio de imitacion que empleamos es bastante exacto, á saber, sonidos para representar otros sonidos. No se requiere á la verdad mucho arte en un poeta para emplear, cuando habla de sonidos suaves y blandos, aquellas palabras que tengan mas líquidas y vocales, ó para amontonar, cuando está describiendo sonidos duros y broncos, una porcion de sílabas ásperas y de difícil pronunciacion. La estructura misma del lenguaje favorece en esta parte, porque en todas las lenguas los signos de muchos sonidos particulares, están formados de manera que los de nuestra voz, al pronunciarlos, tienen alguna afinidad con el que representan, cuyas palabras imitativas se llaman *onomatópicas* ó de *onomatopeya:* tal es en castellano el *susurrar* de las fuentes, el *bramido* de los vientos ó de las olas, el *zumbido* de los insectos, el *relincho* del caballo, el *rugido* del leon, el *estampido* del trueno ó del cañon, etc.; las palabras *retumbar*, *horrísono*, *estrépito*, *grito*, *ronco*, y otras muchas.

La segunda clase de objetos que puede imitar el sonido de las palabras, es el movimiento, segun que este es rápido ó lento, igual ó interrumpido, fácil ó acompañado de algun esfuerzo, etc. Aunque parece que en la naturaleza no tienen ninguna afinidad el sonido y el movimiento, sin embargo en nuestra imaginacion la tienen muy grande, como se ve en la conexion tan íntima que tienen para nosotros la música y el baile. Por tanto pueden los poetas darnos idea del movimiento por medio de sonidos que en nuestra imaginacion tengan con él alguna analogía. Así las sílabas largas dan naturalmente idea de un movimiento pausado y lento, como en aquel verso de Boileau, en que tan felizmente imitó el paso lento y perezoso del buey: *Traçant à pas tardifs un pénible sillon*, que pudiera traducirse en castellano:

Que con paso tardio y perezoso
Con gran trabajo va trazando un surco.

Igualmente feliz es el de Lope en el *Siglo de oro:*

. . . . Ni la cerviz sujeta
Al yugo, el tardo buey el campo araba.

Las breves, al contrario, retratan bastante bien un movimiento

vivo: nuestros esdrújulos nos sirven en este caso maravillosamente.

La tercera clase de objetos que hasta cierto punto puede pintar el sonido de las palabras, son las conmociones interiores del ánimo que llamamos *pasiones*, pues aunque los movimientos reales y físicos, producidos en nuestros órganos interiores por ciertas sensaciones actuales ó el recuerdo de las pasadas, son invisibles, y por tanto es imposible imitarlos directamente por medio de sonidos, tienen estos no obstante cierta conexion con aquellos, como se ve por el poder que tiene la música para excitar ó calmar algunas pasiones. Sin embargo, es preciso confesar, dice Blair, que la imaginacion tiene gran parte en muchos de los casos en que se supone esta imitacion; y que segun el lector se penetra de un pasaje, se figura á veces entre el sonido y el sentido una semejanza que otros no hallarán acaso. Con todo no puede dudarse de que el lenguaje es capaz de esta especie de imitacion. Así vemos que la alegría, el placer y todas las conmociones agradables se retratan con bastante fidelidad por medio de palabras que abunden de sonidos blandos, suaves y claros; las sensaciones fogosas por medio de sonidos vivos y agudos, y palabras cortas; y al contrario, las sensaciones tristes y sombrías, por medio de sonidos oscuros y palabras largas.

Homero y Virgilio tienen bellísimas imitaciones de esta clase: los ejemplos son tan conocidos y tan frecuentemente citados, que es inútil repetirlos aquí. En nuestros poetas se hallan tambien algunos pasajes, que felizmente retratan el estado de tranquilidad ó de agitacion que describen.

Así, Fr. Luis de Leon, queriendo pintar la dulce paz de que goza el que contento con la medianía, vive alejado del mundo, en oscuro pero grato y delicioso retiro, dió á toda su composicion una armonía tan suave, que por el solo tono musical de la composicion, estamos viendo la alegría del autor, y como en su huertecillo se creia mas feliz que todos los potentados de la tierra. Es tan hermosa esta oda, que no puedo resistir á la tentacion de copiarla, y tambien porque ella sola puede servir de ejemplo para todo lo que se ha enseñado en esta primera parte, en cuanto á la eleccion de los pensamientos y las expresiones, oportunidad de las formas oratorias que pedia el asunto, y buena coordinacion de las cláusulas. Dice así:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,

Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

Que no le enturbia el pecho
De los soberbios grandes el estado,
Ni del dorado techo
Se admira, fabricado
Del sabio moro, en jaspes sustentado.

No cura si la fama
Canta con voz su nombre pregonera,
Ni cura si encarama
La lengua lisonjera
Lo que condena la verdad sincera.

¿Qué presta á mi contento
Si soy del vano dedo señalado?
¿Si en busca de este viento
Ando desalentado
Con ansias vivas, y mortal cuidado?

O monte! ó fuente! ó rio!
O secreto seguro deleitoso!
Roto casi el navío,
A vuestro almo reposo
Huyo de aqueste mar tempestuoso.

Un no rompido sueño,
Un dia puro, alegre, libre quiero;
No quiero ver el ceño
Vanamente severo
De á quien la sangre ensalza ó el dinero.

Despiértenme las aves
Con su cantar süave no aprendido,
No los cuidados graves
De que es siempre seguido
El que al ajeno arbitrio está atenido.

Vivir quiero conmigo,
Gozar quiero del bien que debo al cielo
A solas sin testigo,
Libre de amor, de zelo,
De odio, de esperanzas, de rezelo.

Del monte en la ladera
Por mi mano plantado tengo un huerto,
Que con la primavera
De bella flor cubierto,
Ya muestra en esperanza el fruto cierto

Y como codiciosa,
De ver y acrecentar su hermosura,
Desde la cumbre airosa

Una fontana pura
Hasta llegar corriendo se apresura.

Y luego sosegada,
El paso entre los árboles torciendo,
El suelo de pasada
De verdura vistiendo
Y con diversas flores va esparciendo,

El aire el huerto orea,
Y ofrece mil olores al sentido,
Los árboles menea
Con un manso ruido,
Que del oro y el cetre pone olvido.

Ténganse su tesoro
Los que de un flaco leño se confian:
No es mio ver el lloro
De los que desconfian,
Cuando el cierzo y el ábrego porfian.

La combatida antena
Cruje, y en ciega noche el claro dia
Se torna, al cielo suena
Confusa vocería,
Y la mar enriquecen á porfia.

A mí una pobrecilla
Mesa, de amable paz bien abastada,
Me basta; y la bajilla
De fino oro labrada
Sea de quien la mar no teme airada.

Y miéntras miserable–
Mente se están los otros abrasando
En sed insaciable
Del no durable mando,
Tendido yo á la sombra esté cantando.

A la sombra tendido,
De yedra y lauro eterno coronado,
Puesto atento el oido
Al son dulce acordado
Del plectro sabiamente meneado.

Nótese cómo el autor supo variar el tono musical segun las circunstancias, y cuan diversa es, por ejemplo, la armonía de aquellos versos en que hablando del huerto, dice que el viento

Los árboles menea
Con un manso ruido;

y la de aquellos en que habla de la tempestad, diciendo:

La combatida antena
Cruje etc.

Ántes de concluir esta parte de la armonía, debo refutar la errada opinion en que están algunos críticos modernos. Porque han leido en los antiguos que entre los latinos se notaba como defecto, que en obras de prosa se encontrasen versos, creen que sucede lo mismo en castellano y en otras lenguas vulgares; y es todo al contrario. Para que nuestra prosa salga numerosa, flúida y sonora (y lo mismo observan los franceses é italianos respecto de la suya), es preciso que de tiempo en tiempo, y aun con bastante frecuencia, se encuentren en ella versos de diferentes medidas. Así, porque uniendo dos, tres ó mas palabras de las que están seguidas, resulte un verso, no solo no hay defecto, sino que al contrario es gala, si se tiene cuidado de que no haya seguidos muchos de una misma medida y asonantados, y mas todavía en consonante; ó como suele decirse, es preciso que los incisos y miembros de las cláusulas no caigan en copla. De otra manera seria imposible escribir en prosa. Apénas hay una página en ningun autor, en la cual, si prescindiendo del sentido gramatical, reunimos en varios grupos las expresiones, no resulten muchos versos. Prueba sin réplica: la primera cláusula del *Quijote*. Separémosla en porciones (algunas sin violentar el sentido) y tendremos versos de varias medidas. Aquí estan:

En un lugar de la Mancha
De cuyo nombre no quiero

dos de ocho sílabas.

Acordarme, no ha mucho tiempo.....

uno de nueve.

Que vivia
Un hidalgo

dos de cuatro.

De los de lanza
En astillero

dos de cinco.

Adarga antigua, rocin
Flaco y galgo corredor.

dos heptasílabos agudos, que equivalen á octosílabos.

¡Qué estupefactos se quedarán algunos, al encontrar nada

ménos que nueve versos en la primera cláusula del *Quijote!* No lo esperaban ciertamente. Pues lo mismo los hallarán en todas las obras bien escritas. Y sepan tambien, que aun en latin lo que se censura son versos largos, como el hexámetro, en los cuales es menester poner cuidado, para combinar las largas y breves de modo que formen los piés que requiere el metro; pero versos cortos, como el adónico, y yámbicos, puros y mixtos, se encuentran algunos, sobre todo si para juntar las palabras que han de formarlos, prescindimos de las pausas de sentido, como hizo Quintiliano para encontrar en Ciceron aquel hexámetro que reprende,

In quâ me non inficior mediocriter esse
Versatum.

Pues si así lo hacemos en otros pasajes, no dejaremos de encontrar otros versos de varias clases. Por ejemplo, en aquella cláusula de Ciceron *pro lege Maniliá*, en que dice: *Atque ut inde oratio mea proficiscatur, unde.... pro necessitudine, quæ mihi est cum illo ordine, causam* etc.; si, prescindiendo de la pausa de sentido, juntamos las dos palabras *ordine causam*, tendremos un verso adónico, aunque puesta la coma no lo parezca. Tan imposible es, aun en latin, escribir en prosa, sin que de la reunion de ciertas voces resulten algunos versos.

Y hé aquí concluido ya todo lo perteneciente á las reglas que son comunes á todas las composiciones literarias, reducido, á que los pensamientos todos que hayan de entrar en ellas sean verdaderos, claros, naturales, sólidos, acomodados al tono general y dominante de cada una, y nuevos, si ser puede, ó á lo ménos acompañados de algunas ideas accesorias que les den cierto aire de novedad: que se presenten bajo aquellas formas que convengan á su naturaleza y á la situacion del que habla: que las expresiones sean puras, correctas, propias, precisas, exactas, concisas, claras, enérgicas, naturales, decentes, melodiosas y acomodadas á la naturaleza de la idea que representan: que en las traslaciones de sinécdoque y metonimia, suponiendo que estén bien escogidas, se atienda á lo que permite ó no el uso: que las metáforas, ademas de ser nobles, propias y claras, se sostengan bien, no se prolonguen demasiado, y no se acumulen muchas sobre un mismo objeto; y finalmente que las cláusulas, sobre ser variadas en su extension y forma, estén construidas con claridad,

unidad, energía, elegancia, y aquel grado de armonía que exija el género de la composicion. Pasemos ya á las reglas particulares; pero ántes es necesario fijar la significacion de dos palabras que ya he empleado algunas veces, y no he definido, porque su definicion no habria sido entendida entónces. Estas son las de *estilo* y *tono*. Todos las usan; pero ninguno las ha explicado bien hasta ahora.

APÉNDICE

DE LO QUE SE LLAMA EN LAS COMPOSICIONES LITERARIAS *estilo* Y *tono*; Y DE SU DIFERENCIA.

Estilo.

Ya dije, tratando de la metonimia, que por cuanto los antiguos, cuando escribian sobre tablitas enceradas, usaban de un punzon llamado *estilo*, se emplea por traslacion esta palabra para designar *la manera de escribir*, esto es, de manifestar los pensamientos, no la accion material de trazar los caractéres.

Esta *manera* no es otra cosa que el carácter general; mas claro, el grado de claridad ú oscuridad, de novedad ó trivialidad, de naturalidad ó afectation, de pureza ó barbarie, de correccion ó incorreccion, de precision ó vaguedad (permítaseme este término por ahora), de concision ó redundancia, de energía ó debilidad, de aspereza ó suavidad, de nobleza ó familiaridad, de lijereza ó pesadez, de enlace ó desunion, de uniformidad ó variedad, de ornato ó desaliño, y de soltura ó encadenamiento en las frases, que por lo general domina en una composicion; cualidades que, como se ve, resultan en parte de los pensamientos y sus formas, en parte de las expresiones, en parte del giro dominante en la composicion de las cláusulas, y en parte del talento del escritor, segun que este es mas ó ménos profundo, ingenioso, delicado, fino, sensible, y segun que tiene mas ó ménos viva la imaginacion, y mas ó ménos bien digeridas y ordenadas las ideas, etc., etc.

En consecuencia, segun que cada una de estas cualidades predomina en un escrito ó en varios de un mismo autor, se dice que su estilo es respectivamente claro, oscuro, confuso, embrollado; original, comun; natural, afectado, hinchado; puro, castizo, bárbaro; latinizado, afrancesado, etc., segun

que abunde de idiotismos de alguna lengua; correcto, incorrecto, descuidado; preciso, vago; conciso, prolijo, redundante; enérgico, débil; suave, melodioso, duro, áspero; noble, familiar, vulgar, chabacano; lijero, pesado, arrastrado; compacto, desunido, desencajado; variado, uniforme ó monótono, amanerado; fuerte, nervioso, flojo; magnífico, grandioso, vehemente; elegante, adornado, florido; llano, tenue; templado, medio; árido, seco, desaliñado, inculto; suelto, fácil, embarazoso; cortado, periódico; igual, desigual; compasado, simétrico, clausuloso, etc. etc. etc., porque segun los varios grados que tiene la cualidad dominante, pueden inventarse otras denominaciones.

Tambien, segun que abundan con exceso las metáforas se llama, como ya dije en su lugar, alegórico ú oriental.

Igualmente recibe otras denominaciones del tono dominante de la obra; y así se dice, que es elevado, majestuoso, humilde, bajo, popular; serio, jocoso, burlesco, chocarrero, irónico, satírico; festivo, austero, etc. etc.

Las recibe tambien del género de las composiciones, segun que es propio de cada clase y de cada especie. Así se dice estilo prosáico; oratorio, histórico, didáctico, epistolar: poético; bucólico, lírico, elegiaco, épico, trágico, cómico, etc.

Toma finalmente algunos nombres de los escritores que han tenido aquella manera particular, y se dice ciceroniano, pindárico, gongorino etc.; y de ciertos países en cuyos escritores era dominante, como asiático, rodio, ático, lacónico.

Tono.

Para entender lo que significa esta palabra aplicada á las composiciones, basta saber que se llama así por metáfora cierta cualidad suya, y que esta metáfora está tomada de lo que se llama físicamente *tono* de voz. Y ya se sabe que se llama así en la voz humana, 1.° su mayor ó menor elevacion: 2.° la particular modulacion que recibe de la intencion y situacion moral del que habla.

En cuanto á lo primero, nadie ignora que son muy diferentes el tono del que esfuerza ó levanta la voz, y el de aquel que la afloja ó baja; y en órden á lo segundo tambien es notorio, que en muy diverso tono modula un hombre las palabras, segun que habla de véras ó de chanza, con seriedad ó riyéndose, afirmativa ó irónicamente, alegre ó triste, colérico ó

tranquilo; ó segun que pide, se queja, se lamenta, amenaza, aconseja, persuade, etc. etc.

Trasladada pues la voz *tono* á designar aquel carácter particular que los escritos reciben de la elevacion ó bajeza del estilo, y de la intencion y situacion moral del que habla; se dice que el tono de una obra ó de un pasaje es elevado, majestuoso, noble, familiar, bajo, humilde, esforzado, valiente, serio, grave, risueño, chancero, burlesco, chocarrero, irónico, satírico, afirmativo, decisivo, dogmático, profético, de inspiracion, de oráculo, alegre, triste, iracundo, colérico, pacífico, abatido, sumiso, lloron, lastimero, patético, amenazador, tierno, amoroso, persuasivo, etc. etc.; porque estas denominaciones pueden ser tantas, cuantas son las pasiones humanas, sus variedades y modificaciones.

Como cada composicion exige diferente grado de elevacion en el estilo, y como en cada una la persona que habla, sea el escritor, sean los personajes que introduce, se suponen en muy diversa situacion moral; de ahí es que tambien el tono se clasifica relativamente á las varias especies de composiciones, y se dice igualmente que del estilo, tono prosáico, oratorio, poético, lírico, épico, trágico, cómico; y mejor, tono de la oda, de la epopeya, de la tragedia, de la comedia, etc.

Diferencias entre ambos.

Visto ya lo que son el estilo y el tono, fácil es ver en qué se diferencian ambos.

1.º Es claro que todos los tonos son buenos en sí mismos, y solo podrán ser inoportunos, si se emplean en situaciones con las cuales no cuadran; pero que entre los diferentes géneros de estilo que he indicado, háy algunos viciosos en sí mismos y que en ninguna circunstancia deben emplearse, verbi gracia, el confuso, el embrollado, el bárbaro, el incorrecto, etc.

2.º Que el tono, como no es otra cosa que el diverso grado de elevacion en el lenguaje y la diferente expresion que exige la situacion moral del que habla, solo tiene relacion con los pensamientos, las expresiones y la composicion de las cláusulas, en cuanto algunas cualidades de los pensamientos y de las expresiones, y ciertos giros particulares de construccion, contribuyen tambien á expresar y pintar la situacion moral del interlocutor. El tono se refiere mas particularmente á las for-

mas, que, como hemos visto, son las que expresan los afectos ó la intencion del hombre. El estilo, al contrario, se compone, ó es el resultado, de todas las cualidades buenas ó malas de os pensamientos, de las formas, de las expresiones y de las cláusulas. Por eso varios de los epítetos que convienen al estilo, no pueden convenir al tono, ni varios de este al estilo. Así, no se dice, *tono embrollado*, *alambicado*, *latinizado ó afrancesado*, *adornado*, *florido*, *elegante*, *árido*, etc. etc., ni, *estilo afirmativo*, *decisivo*, *tranquilo*, *iracundo*, *pacífico*, etc. etc.

En suma el *estilo* es *el carácter dominante que dan á una composicion y á cada una de sus partes principales*, *los pensamientos de que consta*, *las formas bajo las cuales están presentados*, *las expresiones que los enuncian*, *y el modo con que están construidas las cláusulas;* y el *tono* es *la conveniencia que todas estas cosas pueden ó no tener con la naturaleza del asunto*, *y con la intencion y situacion moral del que habla*. Y como varias de las cualidades de aquellas cuatro cosas nada tienen que ver con estas tres últimas, de ahí es que el tono indica en los escritos un carácter distinto de lo que se llama estilo, es mas circunscrito que este, y no pueden convenirle muchas de sus denominaciones.

Tambien es de notar, que los epítetos que se dan al estilo por las calidades relativas al genio y las reglas de la lengua, convienen mas perfectamente al lenguaje; y así de este se dice con mas propiedad que del estilo, que es *puro*, *castizo*, *correcto*, *incorrecto*.

Con este motivo debo indicar la diferencia que hay entre *lenguaje* y *estilo*, dos cosas que algunos han confundido, y es importante distinguir. *Lenguaje* en una obra es *la coleccion de las expresiones con que el autor enuncia sus pensamientos*. Por consiguiente es bueno, si las expresiones son puras, correctas y propias; y malo, si carecen de alguna de estas cualidades, ó de todas ellas. *Estilo* es, como se ha dicho, *el carácter general que dan á un escrito*, *los pensamientos que contiene*, *las formas bajo las cuales están presentados*, *las expresiones que los enuncian*, *y hasta el modo con que estas se hallan combinadas y coordinadas en sus respectivas cláusulas*. Por tanto con un lenguaje puro, correcto y aun propio, el estilo puede ser malo y defectuoso, si los pensamientos son falsos, fútiles, oscuros, etc., si las formas son inoportunas, si las expresiones, aunque castizas y gramatical-

mente buenas, son débiles, oscuras, redundantes, bajas, duras, etc., y si las cláusulas no tienen la unidad, claridad, energía, elegancia y numerosidad que respectivamente las corresponde. Pero el estilo tambien será malo si, aun teniendo por imposible las demas buenas cualidades que dejo enunciadas, fuese bárbaro, incorrecto é impropio. Digo *por imposible*, porque en efecto lo es que un autor escriba con claridad, energía, naturalidad, concision, elegancia, etc., y que al mismo tiempo llene su obra de barbarismos, solecismos y faltas de propiedad en el lenguaje. Téngase presente esta distincion, para no confundir en nuestros autores el lenguaje y el estilo. Aquel es puro, castizo, correcto, magnífico, hermoso en casi todos los escritoros castellanos de los siglos XVI y XVII. Este, en muchos de ellos, es descuidado, y en algunos detestable. Al contrario en el dia, el estilo no es malo en las otras cualidades, pero el lenguaje está viciado por lo general con locuciones y frases traspirenaicas.

Por la lijera enumeracion que dejo hecha de las muchas clases de estilo que se pueden distinguir, se conoce cuán inexacta es la division que de él hacen los retóricos en *tenue*, *medio* y *sublime;* pues ademas de que el estilo no puede ser constantemente sublime, porque la sublimidad solo puede hallarse en algunos pocos y cortos pasajes, ya se ha visto á cuántas mas cosas hay que atender, para clasificar y distinguir los diferentes estilos de los escritores, que á la mayor ó menor elevacion del lenguaje, á la cual son relativas las denominaciones de *tenue, medio, sublime.*

FIN DE LA PARTE PRIMERA.

PARTE SEGUNDA.

REGLAS PECULIARES DE CADA UNO DE LOS GÉNEROS QUE HAY DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

Una division generalmente adoptada distribuye todas las producciones literarias en dos grandes clases, segun que están escritas en prosa ó en verso. Esta clasificacion no es rigurosamente exacta, pues la fábula y comedia, las cuales, por cuanto se escriben ordinariamente en verso, suelen colocarse en la segunda, pudieran igualmente comprenderse en la primera, porque tambien se escriben alguna vez en prosa. Sin embargo, la seguiré, porque esta anomalía no merece que se haga nueva clasificacion.

SECCION PRIMERA.

COMPOSICIONES EN PROSA.

Estas pueden subdividirse en oratorias, históricas, didácticas y epistolares, segun que el autor se propone en ellas, ó persuadir, ó contar hechos, ó instruir en algun objeto de ciencias ó artes, ó hablar por escrito sobre cualquier asunto con una persona ausente.

LIBRO PRIMERO.

COMPOSICIONES ORATORIAS.

Bajo este nombre se comprenden todos los razonamientos pronunciados de viva voz delante de un auditorio mas ó ménos numeroso; razonamientos llamados comunmente *oraciones, arengas* ó *discursos.*

Las reglas útiles que pueden darse acerca de estas composiciones son, ó comunes á todas, ó peculiares de cada una de las varias clases en que pueden dividirse.

CAPÍTULO PRIMERO.

REGLAS GENERALES DE LA ORATORIA.

Sea la que quiera la naturaleza del discurso que se trata de componer, se deberá empezar por lo general con algunos pensamientos que preparen el ánimo de los oyentes; despues se propondrá el asunto de que se va á hablar, dando todas las noticias que sean necesarias para su cabal inteligencia; de aquí se pasará á probar lo que se ha propuesto; y por fin se concluirá con aquellos pensamientos que parezcan mas oportunos, para dejar en el ánimo de los oyentes una impresion duradera de cuanto se les ha dicho. Este plan dictado por la misma naturaleza, y que no es invencion de los retóricos, divide, como se ve, un discurso en cuatro partes principales, llamadas con mucha propiedad *Exordio*, *Proposicion*, *Confirmacion* y *Peroracion*. Exordio es *aquella parte en que se prepara al auditorio*: proposicion *aquella en que se propone el asunto*: confirmacion *aquella en que se prueba*, y peroracion *aquella con que se concluye*. De estas definiciones se infiere, que todas las partes de un discurso pueden reducirse á las cuatro dichas, y en efecto veremos que están comprendidas en ellas las que algunos han querido contar como distintas; pero no se crea que todas ellas son absolutamente necesarias en cada razonamiento. Hay algunos tan breves, ó pronunciados en tales circunstancias, que en ellos pueden muy bien omitirse, ya el exordio, ya la proposicion, ya la peroracion, y aun todas tres; pero la confirmacion nunca: sin esta no puede haber discurso, y por eso es la única parte esencial. Sin embargo, como generalmente se encuentran en todo discurso algo extenso, diré sobre cada una lo mas importante y digno de saberse.

ARTÍCULO PRIMERO.

Del exordio.

Debiendo servir el exordio, como se ha dicho, para preparar el ánimo de los oyentes, es claro que el orador ha de procurar en él granjearse su estimacion, y ponerlos en estado de que escuchen con atencion y docilidad lo que tiene que decirles. Esto es lo que comunmente se llama hacer á los oyentes *benévolos*, *dóciles* y *atentos*; pero no importa tanto saber

de memoria esta denominacion técnica de lo que debe hacerse, como tener bien entendido el modo de practicarlo. Para esto pueden servir las siguientes reglas :

1.ª *El orador debe hablar con modestia de sí mismo* (1), *y mostrar respeto á sus oyentes y á las cosas que estos aprecian y veneran.*

2.ª *El exordio debe ser sencillo*, esto es, debe huirse en él de toda pompa y afectacion; pero esta sencillez no ha de confundirse con la bajeza y timidez; ántes es muy compatible con aquella dignidad y valentía que inspira el tener la justicia de su parte.

3.ª *Debe tambien estar trabajado con esmero y correccion*, porque si no es muy escogido lo primero que llega á los oidos del auditorio, se preocupa este contra el mérito del orador, y será muy difícil que oiga con gusto lo restante del discurso.

4.ª *Debe igualmente ser tranquilo*, es decir, que en él no tienen cabida ordinariamente los pasajes llamados patéticos, á no ser que la grande importancia del asunto, ó la inesperada presencia de algun objeto, haga legítimo y verosímil un como involuntario movimiento de ira, de compasion ó de otro cualquier afecto. El exordio en este caso, puede tener todo el fuego de la peroracion mas animada, y por esta razon se llama en términos del arte *ex abrupto*; tal es el de la primera *Catilinaria.*

5.ª *Ha de nacer de la causa misma*, esto es, se ha de tomar, no de lugares comunes que solo tengan con el asunto de que se trata, cierta conexion vaga y general, sino de alguna circunstancia tan peculiar del tiempo, la materia, la persona

---

1. Sí, y esa misma regla es aplicable á los autores, porque pregonar uno mismo su saber, aunque cierto y verdadero sea, es dar márgen para que el público califique de parcial é interesado el juicio que se pronuncia sobre causa propia, y en tal caso encontrará la doctrina una repugnancia invencible.

En efecto, ¿á qué hombre de algun seso dejára de repugnar la *presuncion* (mas que sea fundada) de que

« La lectura de un solo capítulo de este ensayo *mio* servirá *infinitamente mas* para
« saber en que consiste la buena locucion castellana, que la sublime doctrina conte-
» nida en los muchos volúmenes de ideología y de gramática general, que de *un si-*
« *glo acá* se han publicado. » (*Salvá*, pág. XIV. prólog. de su *Gramática*.)

Claudio, si tú no lloras, pues la risa
Llanto causa tambien, de marmol eres;
Que es mucha erudicion, zelo muy puro,
Mucho prurito de censura estoica
El de mi huesped.

(MORATIN.)

del orador, y la de su cliente ó su contrario, que no pueda convenir á otra situacion. Todos los de Ciceron son modelos en esta parte.

6.ª *Cuando se dice que el exordio debe tomarse de la causa misma, no se quiere dar á entender, que en él se anticipen algunos de los puntos que se han de tratar despues, ni ménos que se apunten las pruebas que han de alegarse en la confirmacion.* Todo lo contrario : cualquiera razon, solo con haber sido indicada al principio, habria perdido ya su novedad, y de consiguiente su fuerza, cuando el orador quisiera esforzarla en su propio lugar.

7.ª Tratando el orador en el exordio de conciliarse la benevolencia de los oyentes, es claro que *en él ha de procurar desvanecer cualquiera preocupacion que aquellos puedan tener contra su persona, ó contra la opinion que les haya de proponer.* En el primer caso puede combatirla abiertamente, aunque sin faltar á la modestia de que ántes se habló; pero en el segundo será necesario que se vaya insinuando por rodeos, y combatiendo poco á poco, y con mucho disimulo, las erradas opiniones del auditorio. De este artificio, que los retóricos llaman *precaucion oratoria*, ó *exordio por insinuacion*, tenemos un bellísimo ejemplo en la oracion segunda de Ciceron contra Rulo, ó *De lege agraria.*

8.ª *Toda introduccion debe corresponder al resto del discurso en duracion y en género.* Corresponderá en duracion, si no fuere demasiado larga ni demasiado breve, sino de una extension proporcionada á la de toda la oracion. Corresponderá en género, si estuviere escrita por el mismo tono, y en el mismo estilo que exija lo restante del discurso.

En cuanto al mecanismo del exordio, suponiendo que se hayan observado en la eleccion de los pensamientos que han de componerle, las anteriores reglas, puede disponerse en la forma siguiente. Se principia por una proposicion general; se ilustra esta en una, dos ó mas cláusulas, segun lo largo que se quiera hacer el exordio; luego se pasa á otra mas particular ó circunscrita, que se extiende y prueba como la primera; y finalmente se concluye con una que toque ya el asunto mismo, y pueda servir como de transicion á la proposicion general del discurso. Este mecanismo se ve claramente en el exordio de la oracion *Pro lege maniliá;* y puede observarse en todas las oraciones de extension considerable, aunque no con tanto

rigor que parézcan hechos con regla y compas: deben tener alguna variedad en su estructura, y sobre todo se debe cuidar mucho de que no se conozca el artificio. En discursos muy breves, una sola proposicion algo extendida puede servir de exordio; y aun á veces se omite enteramente, como ya se indicó.

ARTÍCULO II.

De la proposicion.

Si esta parte es, como se ha visto, aquella en que se expone al auditorio el punto de que se trata, podrá llamarse *simple*, cuando no contenga mas que un solo capítulo; *compuesta*, cuando sean muchos; é *ilustrada*, cuando para la cabal inteligencia del asunto se añadan algunas reflexiones, se recuerden ciertos hechos ya sabidos; ó se refieran con extension aquellos de que no estén bien informados los oyentes. Estas dos últimas especies de proposiciones oratorias son las llamadas comunmente *division* y *narracion*, y no hay inconveniente en adoptar estos nombres; pero sí le hay en considerarlas como partes del discurso distintas de la proposicion. En efecto, que el punto principal se divida en varios capítulos, que se añadan algunas reflexiones, y que se recuerden ó refieran ciertos hechos; todo esto se dirige siempre á dar á conocer el asunto de que se trata, que es el oficio y objeto de la proposicion. Esto supuesto,

Sobre la *simple* basta prevenir que *se haga con toda sencillez y en términos muy claros y concisos*, como que solo se dirige á instruir.

Sobre la *compuesta* ó *division* debe saberse, que *no en todo discurso es necesaria*, y que *cuando absolutamente no lo es, debe omitirse*. Cuando sea indispensable, ó porque se han de tratar puntos realmente distintos, ó porque siendo complicado el asunto principal, exige la claridad que se hable con separacion de cada una de sus partes, podrá hacerse observando las reglas siguientes: 1.ª *Las partes en que se divida el asunto, han de ser realmente distintas entre sí, y tales que la una no incluya á la otra.* 2.ª *La division ha de ser clara;* lo cual se conseguirá proponiendo primero lo que deba servir de fundamento á lo que haya de seguir despues, y no al contrario. 3.ª *Ha de ser completa*, esto es, ha de abrazar todos los capítulos principales de que luego se ha de hablar. 4.ª *No ha de ser superflua*, es decir, las partes en

que se divida el todo, no han de ser demasiado pequeñas, y tales que cómodamente pudieran reducirse á menor número sin perjuicio de la claridad. La oracion *Pro lege maniliá* ofrece el ejemplo de una division bien hecha. Proponiendo en ella Ciceron hablar de la necesidad de la guerra contra Mitrídates, de lo grande y peligroso de ella, y de que seria conveniente encargársela á Pompeyo; se ve, 1.° que estos tres puntos no se incluyen uno á otro, porque la guerra podia ser necesaria y no peligrosa, y podia no serlo en tanto grado, que exigiese la presencia del mayor general de la república: 2.° que están colocados en el órden mas natural, pues de que la guerra sea importante y terrible, se sigue que no puede fiarse á cualquiera: 3.° que abrazan completamente el asunto; y 4.° que una division mas prolija hubiera sido inútil.

Acerca de la proposicion ilustrada, si esta ilustracion consiste en algunas reflexiones ó advertencias, basta prevenir que *sean oportunas, interesantes y escogidas con tino;* pero si incluye la exposicion de algunos hechos, de que no esté bien informado el auditorio, en cuyo caso toma el nombre de *narracion*, se deberán tener presentes al componerla estas reglas generales:

1.ª *En ella deberá irse sembrando todo cuanto pueda servir de fundamento á la confirmacion.*

2.ª *Debe omitirse toda circunstancia inútil, y aun aquellos hechos, cuyo conocimiento no sea necesario para el fin que se propone el orador.*

3.ª *Los que se elijan, deben referirse con mucha exactitud y puntualidad, con cierto aire de naturalidad y buena fe, y sin tomarse la libertad de desfigurarlos ó alterarlos; y sin embargo se han de presentar por el lado mas favorable.* Para conciliar estos dos extremos, se requiere no poca destreza.

4.ª *La narracion de los hechos puede interpolarse con algunas reflexiones; pero han de ser muy importantes y sugeridas por los hechos mismos.*

5.ª *Se ha de seguir el órden de los tiempos, sin equivocar ni confundir los nombres, los lugares, las épocas y demas circunstancias que sea útil distinguir.*

6.ª *La sencillez y naturalidad, que deben resplandecer en la narracion mas que en ninguna otra parte del discurso, no excluyen los adornos oratorios, con tal que estos no sean afectados ni demasiado brillantes.*

7.° *Sobre todo se ha de cuidar de la verosimilitud;* para lo cual, 1.° deberá el orador dar á las personas cuyos hechos refiere, genios y costumbres que hagan estos hechos verosímiles : 2.° si las introduce hablando, ó si las pone en accion, deberá hacer que hablen y obren, como naturalmente deben obrar y hablar supuestas sus naturales inclinaciones, y segun los intereses y las pasiones que en aquel momento las dominan : 3.° descubrirá y señalará las causas de los sucesos, haciendo ver que naturalmente debieron producirlos.

Todo esto es lo que comunmente se llama hacer la narracion *breve, clara, probable* y *suave;* pero estos términos técnicos, ademas de que el último es oscuro pues no es fácil adivinar que por *suave* se quiere significar una narracion adornada, dicen sí lo que debe hacerse; pero no enseñan el modo de hacerlo. Ciceron se distingue por su admirable talento en las narraciones, y todas las de sus arengas pueden servir de modelo; pero entre ellas léanse con particular cuidado las de las oraciones *Pro Roscio Amerino* y *Pro Milone,* y se verán observadas prácticamente las reglas que acabamos de dar.

ARTÍCULO III.

De la confirmacion.

Como esta parte del discurso es aquella en que el orador debe proponer ciertos pensamientos capaces de inclinar el ánimo de los oyentes á que abrazen una opinion que él cree verdadera, ó adopten una resolucion que él tiene por útil y ventajosa; y como los hombres, para abrazar una opinion ó tomar una providencia, se mueven siempre, ó por las razones en que se fundan una y otra, ó por la confianza que tienen en el que les habla, ó por la pasion de que están agitados en aquel momento; es claro que los pensamientos mas oportunos para inclinarlos á que adopten la propuesta, serán en general : 1.° los que prueban la verdad de lo que se les dice : 2.° los que les inspiren confianza en el orador : y 3.° los que puedan ponerlos en aquella situacion moral que convenga, para que obren ó piensen como el orador desea. A los primeros los llaman los retóricos, *argumentos;* á los segundos, expresion de costumbres, ó simplemente *costumbres;* á los terceros, pensamientos que excitan ó calman las pasiones, y en expresion abreviada, *pa-*

siones, y á todos los denominan con mucha propiedad *medios de persuadir*, porque en realidad no hay otros.

NÚMERO 1.°

De los argumentos.

Entendiéndose por argumentos, como acabamos de ver, aquellos pensamientos que prueban la verdad de cierta proposicion; y no habiendo otro medio para conseguirlo que el de hacer ver su conexion con alguna cuya verdad sea conocida ya, se ha definido bien el argumento *un pensamiento que confirma á otro por la verdad que en sí tiene, y por el enlace que hay entre los dos.* El pensamiento que se quiere probar, se llama *conclusion;* el que se trae para ello, *principio.*

En órden á los argumentos, es necesario conocer sus varias especies, los diversos fines con que se emplean, el modo de hallarlos, las reglas para su eleccion, y las relativas al órden con que deben colocarse.

Especies de los argumentos.

Los argumentos se dividen en varias especies, atendiendo al principio que en ellos se introduce para probar la conclusion. Si el principio es una nocion comun y admitida de todos, se llama el argumento *positivo.* Si es un dicho ó hecho del contrario, ó de aquellos mismos á quienes se quiere convencer, *personal.* Si es una cosa falsa ó no sucedida, pero que hipotéticamente se admite como verdadera ó existente, *condicional.* Si es un hecho particular y de la misma especie que lo que se intenta probar, se llama *ejemplo;* si solo tiene con ello cierta analogía, *semejanza;* y si se alegan muchos ejemplos juntos, *induccion.* Ciceron nos dará muestras de todas estas especies.

Quiere probar que en suposicion de que Clodio hubiese puesto asechanzas á Milon, pudo este matarle justamente; y para ello alega el derecho natural, la costumbre de llevar armas para su defensa, y las disposiciones de las leyes: estos son otros tantos argumentos *positivos.* En la misma oracion, por las declaraciones de los testigos que habia presentado el acusador, hace ver que Milon no pudo salir de Roma con intencion de matar á Clodio, supuesto que este no pensaba, segun

aquellos decian, en volver aquella tarde, y si lo hizo, fué por haber recibido la noticia de la muerte del arquitecto Ciro; suceso casual que Milon no podia prever: este es un argumento *personal*. Puede llamarse *condicional* el que en la primera *Catilinaria* hace para probar, que el silencio del senado miéntras que él exhortaba á Catilina á que saliese de Roma, equivalia á un decreto formal de destierro; pues supone por un instante haber hablado á dos buenos ciudadanos en los mismos términos que á Catilina, para hacerle ver á este cuán diferente hubiera sido en aquel caso la conducta del senado. En la misma oracion se vale de una *induccion*, esto es, de una serie de ejemplos, para probar que como cónsul, y aun como particular, habia podido legalmente quitar la vida á Catilina; y luego prueba por una *semejanza*, que esto no bastaba para extinguir del todo la conspiracion, y que al contrario, por este medio se hubieran agravado mas los males de la república. Estas son sus palabras: *Ut sæpe homines ægri morbo gravi, cum æstu, febrique jactantur, si aquam gelidam biberint, primo relevari videntur, deinde multo gravius, vehementiusque afflictantur; sic hic morbus, qui est in republicâ, relevatus istius pœnâ, vehementius vivis reliquis ingravescet.* « Como los que padecen una grave enfermedad, si « cuando están agitados por el ardor de la fiebre, beben agua « fria, por el pronto parece que se alivian, pero luego se em- « peoran en mas alto grado; así esta enfermedad de la repú- « blica, aliviada momentáneamente con el suplicio de Cati- « lina, se agravará con mas violencia, si quedan vivos los « restantes conspiradores. »

Diversos fines con que se emplean los argumentos.

Todo argumento se trae, ó para probar el hecho de que se trata, y entónces se llama *prueba*, ó para hacer ver su grandeza, importancia, gravedad, utilidad, etc., ó lo contrario de esto, cuando sea preciso, y en este caso se llama *amplificacion*. Por ejemplo, Ciceron, en sus *Verrinas*, demuestra por las declaraciones de los testigos y demas documentos de la causa la existencia de los delitos atribuidos á Vérres, es decir, hace ver que este habia cometido efectivamente los que se le imputaban en la acusacion. Hasta aquí prueba; pero como esto no hubiera bastado para hacer condenar al reo, pasa luego á am-

plificar cada uno de los delitos, esto es, á pintar con los mas vivos colores toda su escandalosa atrocidad, el deshonor que de ellos resultaba al nombre romano, los incalculables daños que habia padecido la Sicilia, en suma, todas las circunstancias de aquellos horrorosos atentados. Se ve pues por este ejemplo, que *amplificar* oratoriamente es presentar un hecho en toda su extension, en toda su *amplitud*, por decirlo así, poniendo á la vista cuanto hay en él de bueno ó de malo. Esta es la amplificacion que tanto recomiendan Ciceron y Quintiliano, y á la que dicen puede reducirse todo el artificio oratorio; y no sin razon, porque los oradores raras veces tienen que probar los hechos, y aun cuando á veces lo hagan, lo principal es que sepan amplificarlos. Por ser tan importante este punto, es necesario hacer aquí dos observaciones.

La primera es que en casi todos los escritores de retórica se halla tratado con mucha confusion y falta de exactitud, pues ademas de no darse en ellos una idea clara y precisa de lo que es amplificacion, se divide esta en amplificacion de palabras y de pensamientos; como si la grandeza ó la perqueñez de una cosa quedase demostrada con solo hacinar palabras retumbantes, epítetos ociosos y metáforas hinchadas. A este error ha dado lugar lo que se halla en Ciceron sobre las palabras que deben emplearse en las amplificaciones; pero para no caer en él, bastaba advertir que aquel jamas pensó en decir, que la amplificacion consiste en las palabras, sino que, dando por supuesto que depende esencialmente de los pensamientos, pasa á enseñar qué palabras serán acomodadas, para expresar con dignidad los grandiosos conceptos que deben constituir las amplificaciones; y dice con mucha verdad, que las mas oportunas en este caso serán las trasladadas, las sonoras, las de muchas sílabas, las que no estén muy vulgarizadas, etc. Esto se entiende con tal que por otra parte expresen con claridad, exactitud y precision la idea que se quiere comunicar, sin lo cual la mas sonora seria detestable.

La segunda observacion es, que la amplificacion de que aquí se trata, no debe confundirse con el artificio de que á veces se valen los oradores, para dar á su discurso mas extension de la que en rigor exigia, añadiendo alguna cosa que realmente no es del asunto, pero pudo serlo; ó lo que realmente es, pero que entónces no se considera como tal; á cuyas adiciones dan algunos el nombre de *amplificacion oratoria*, porque está en mano del orador el hacerla; y no importa que se llame así,

con tal que no se confunda con la otra, que es la que propiamente merece este nombre.

Modo de hallar los argumentos.

Mucho han escrito sobre este punto los retóricos; pero todo cuanto hay de útil en sus largos tratados, se reduce á que el orador, para hallar argumentos oportunos (y lo mismo debe decirse de las costumbres y pasiones), ha de examinar cuidadosamente el hecho de que se trata, considerando muy por menor todas las circunstancias de persona, lugar, tiempo, modo; las causas que le han producido, sus efectos inmediatos ó remotos, y la relacion que pueda tener con otras cosas, ya semejantes, ya contrarias. De estas fuentes, llamadas *tópicos ó lugares oratorios*, se sacan efectivamente todos los argumentos que puede emplear un orador; pero no se crea que se hallarán con solo saber las generalidades que contienen los tratados de retórica sobre las causas, los efectos, las circunstancias, etc., etc. El ingenio, el estudio de las ciencias, la lectura de buenos libros, en suma, una sólida instruccion, junta con un buen talento, será la que en todas ocasiones suministre al orador reflexiones oportunas, con tal que haya estudiado muy á fondo la materia que ha de tratar. Esto es lo principal, lo importante, lo único; y sin ello de nada sirven los preceptos de los retóricos.

Reglas para la eleccion de los argumentos.

Comunmente no es tan difícil hallar argumentos, como hacer entre los muchos que se ocurren, una acertada eleccion. Para esto se requiere cierto instinto, ó cierta especie de tacto fino y delicado, fruto mas bien del ingenio que de las reglas. Sin embargo, para auxilio de los principiantes, pueden establecerse algunas que les sirvan de guia en esta parte.

1.º *Los argumentos que hayan de entrar en un razonamiento popular, deben ser tales que los entienda el comun del pueblo;* y por consiguiente no deben tomarse de las artes y ciencias.

2.º *Deben tener, si es posible, cierta novedad*, de suerte que pudiendo ocurrir á todo el mundo, á nadie hayan ocurrido todavía. Tal es aquella fina observacion de Ciceron sobre la vanidad de los filósofos, que aparentando despreciar la gloria,

procuraban adquirirla con los mismos libros que escribian para enseñar á despreciarla, á saber, que ponian en ellos sus nombres ; observacion que cualquiera pudo haber hecho, pero que acaso á nadie se le habia ocurrido hasta entónces, á lo ménos con tanta oportunidad.

3.° *Deben ser propios y peculiares del asunto.* Así en los elogios debe alabarse el héroe, no por aquellas prendas que le sean comunes con otros, sino por aquellas en que se distinga de ellos.

4.° *Los argumentos personales tienen mas fuerza que los comunes ó positivos:* y así deben emplearse, cuando la casualidad los presente. Digo *la casualidad*, porque como son dichos ó hechos del contrario, es en efecto casual que el mismo nos suministre pruebas que podamos retorcer : el ingenio puede aprovecharlas si las ofrece, pero no suplirlas.

5.° Hablando en general (porque reglas particulares no pueden darse en este punto), *los argumentos positivos vienen bien en asuntos de mera especulacion, y los ejemplos en los que se encaminan á la práctica, particularmente si se trata de cosas futuras;* pues de estas se juzga regularmente por lo pasado.

6.° *La semejanza usada con sobriedad, y considerada como adorno, tiene mucha gracia; pero como argumento es el mas débil de todos.*

Reglas relativas al órden con que deben colocarse.

En primer lugar, deben ponerse con separacion los que pertenecen á cada clase, y no mezclarse los que sean de distinta naturaleza.

En segundo lugar, deben colocarse segun sus grados de fuerza, empezando por los mas débiles, cuando la causa es muy clara y estamos seguros de vencer; pero cuando es dudosa, convendrá presentar primero la prueba convincente, si es única. Si hubiese varias de esta clase, se pondrán unas al principio y otras al fin, interpolando con ellas las de menor fuerza.

En tercer lugar, cuando nuestras razones sean poderosas no hay inconveniente en exponerlas con toda distincion, y en esforzarlas y amplificarlas cada una de por sí. Pero cuando no son concluyentes, sino de aquellas que comunmente se llaman presuntivas, *es necesario reunirlas,*

aglomerarlas y apiñarlas, por decirlo así, para que presentadas de un solo golpe, hagan mas impresion.

En cuarto lugar, una misma prueba no debe nunca extenderse demasiado, ni presentarse bajo todos sus aspectos, porque esto, ademas de molestar á los oyentes, descubre visiblemente el artificio.

NÚMERO 2.°

De las costumbres.

Si las costumbres oratorias son, como se ha dicho, aquellos pensamientos que inspiran á los oyentes confianza en la persona que les habla, es claro que pertenecerán á esta clase *los pasajes en que el orador se muestre amante de la justicia y del órden, interesado en la felicidad de los que le escuchan, hombre veraz y honrado, en suma, tal, que deba ser creido por sola su autoridad, aun á falta de pruebas convincentes.*

No todos los oradores podrán hablar de sí mismos en términos que se ganen tan victoriosamente la confianza del auditorio, y aun el hombre de mayor mérito no deberá hacerlo en todas ocasiones y en todo género de asuntos; pero siempre que se pueda cómodamente, y sin afectacion ni sospecha de vanidad, convendrá dar una buena idea de sí mismo. Así lo hace Ciceron en todas sus oraciones. En ellas por los rasgos que oportunamente va sembrando, se manifiesta buen ciudadano, amante de su patria, enemigo de los sediciosos y conspiradores, verdadero filósofo, amigo de la humanidad, en una palabra, hombre adornado de todas las buenas calidades que podian hacerle estimable á los ojos de sus conciudadanos. Muchos ejemplos pudieran citarse, pero baste la peroracion de la ley Manilia. Allí se ve un magistrado á quien solo hacen hablar los intereses del pueblo, no sus amistades privadas, y que quiere deber sus ascensos y honores á su mérito y servicios, y no al favor de los poderosos. Para hallar estos y otros pensamientos semejantes, solo puede darse una regla, y es, que el orador esté bien penetrado de los generosos sentimientos que deben producirlos. Una fingida sensibilidad y una probidad hipócrita desmentida por la conducta práctica, léjos de dar al orador crédito para con sus oyentes, solo servirian para hacerle ridículo y despreciable, y desacreditar las cosas que dijese, aun cuando por sí mismas fueran máximas verdaderas y saluda-

bles. Para hacer su persona recomendable al auditorio, que es á lo que se dirigen las costumbres oratorias, es necesario ser verdaderamente virtuoso, y estar adornado de aquellas prendas que por sí solas inspiran veneracion. Por eso los antiguos definian al orador *vir bonus, dicendi peritus*. Y cómo el hacer hombres de bien, no es obra de los preceptos retóricos, concluiré este capítulo con la única regla que puede darse en este punto; y es que las costumbres de que hablamos, *no tienen lugar determinado en un discurso, sino que deben irse sembrando en todos los parajes en que oportunamente pueda hacerse.* Tampoco deben confundirse con los retratos que á veces se hacen de algunos personajes, como el que Ciceron hizo de Catilina en la oracion *pro Cœlio*, ni con el cuidado que debe tener el orador de caracterizar á los sugetos de quienes refiere algunas acciones, esto es, de darles costumbres análogas á los hechos que les atribuye.

NÚMERO 3.°

De las pasiones.

La sola palabra *pasiones* da una idea mas clara de lo que con ella se quiere significar, que todas las definiciones que pudieran traerse tomadas de los filósofos. Por tanto, sin definirlas ni enumerarlas, y sin entrar en la cuestion de si son buenas ó malas; basta decir que no solo no hay inconveniente en procurar excitarlas en los razonamientos públicos, sino que, al contrario, debe hacerse siempre que se pueda; y que si se logra, será este el medio mas seguro para triunfar del auditorio, y persuadirle á que abraze ó deseche lo que se le propone.

Para inspirar á cualquiera los sentimientos, que deben hacerle mirar un objeto bajo aquel aspecto que le convenga al orador, todo lo que este tiene que hacer se reduce á amplificar, esto es, á pintar con energía y viveza aquellas cosas que sean causa de las pasiones que quiera conmover. Por ejemplo, para avivar la cólera, hará ver la gravedad de la injuria recibida; para infundir temor, representará la grandeza del peligro; para excitar el agradecimiento, hará presente el número y calidad de los beneficios; para mover á lástima, pintará con vivos colores las desgracias del sugeto, etc., etc. Ya se deja conocer que para calmar las pasiones, se deberá hacer todo lo contrario, es decir, que se procurará disminuir y apocar

aquello que las haya puesto en movimiento. Así, para desvanecer el temor, se hará ver, segun los casos, que no existe el peligro que se temia, que no es tan grande como se habia creido, ó que no es tan inevitable que no haya medios de precaverle. Excelentes ejemplos pudiera citar de Ciceron; pero los omitiré, porque para conocer todo su mérito, es necesario leer tambien lo que antecede, y observar la habilidad con que están preparados. Concluiré pues con algunas observaciones de Blair que pueden mirarse como otras tantas reglas, algo mas útiles que todas las que sobre este punto se dan en las retóricas vulgares.

1.ª *No todos los asuntos admiten la mocion de afectos*; hay algunos de tan poca monta ó de tal naturaleza, que el empeñarse en inflamar á los oyentes, solo serviria para hacer ridículo al orador.

2.ª *En el caso de que el asunto permita excitar las pasiones, no se ha de hacer esto en capítulo separado, y como diciendo al oyente que se prepare; sino donde lo exijan los hechos mismos de que se trate, disimulando siempre el artificio, y haciendo de manera que los oyentes se hallen conmovidos, ántes de que puedan sospechar que se intentaba conmoverlos; porque si llegan á entenderlo, no se logrará ciertamente.*

3.ª *No se han de excitar las pasiones sino sobre cosas conocidas de suyo, ó confirmadas ya con pruebas;* y si alguna de estas se introduce, ha de encerrarse en una sola proposicion que lleve consigo el principio en que se funda.

4.ª *El pasaje en que se intente mover alguna pasion, no se ha de interrumpir con cosas ó pensamientos extraños al objeto de la pasion que se quiere avivar*, porque esto, distrayendo la atencion de los oyentes, impedirá lograr el efecto que se desea. No hay cosa mas capaz de suspender el movimiento rápido de la voluntad hácia un objeto, que el presentarla en el camino, por decirlo así, otros con que pueda distraerse ó entretenerse.

5.ª *Tampoco debe prolongarse mucho un pasaje patético*, porque siendo de corta duracion los fogosos movimientos del corazon, estará ya frio el oyente, cuando el orador le supone aun inflamado.

6.ª Y última. El gran precepto de Horacio: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.* Esto quiere decir, que *para comunicar fuego á los que le escuchan, ha de tener el ora-*

dor ardiendo su corazon, porque de otra manera, sus aparentes llamaradas solo obtendrán el desprecio y la burla de los que le oyen.

ARTÍCULO IV.

De la peroracion.

Por regla general se coloca en la peroracion ó *epílogo* la parte patética del discurso, esto es, la mocion de afectos; mas esto no quiere decir que no puedan excitarse en otra parte. En el exordio mismo ya hemos visto que puede hacerse; en la narracion será tambien muy del caso, cuando se acabe de contar algun hecho muy interesante; y sobre todo en la confirmacion, cuando probado ya un punto, se trata de amplificarle.

Haya ó no lugar á las pasiones en el *epílogo*, lo que comunmente se hace en él, es recapitular los principales argumentos, para que así reunidos hagan mas impresion en los oyentes, y acaben de convencerlos y decidirlos á nuestro favor. Sobre esta recapitulacion solo hay que advertir, que *sea breve*, que *abrace los puntos principales*, y que *en ella se añadan breves reflexiones que realcen lo que ya se deja probado.*

Estas son entre tantas como han dado los retóricos, las únicas reglas verdaderamente útiles sobre la oratoria en general; y aun las únicas que merecen el nombre de reglas, porque están fundadas en la naturaleza misma del hombre, y son dictadas por la sana razon.

La razon, en efecto nos enseña que para inclinar á otros á que adopten la opinion que les proponemos, hemos de ganar ante todas cosas su confianza; hemos de exponer con claridad lo que deseamos; hemos de darles de ello razones poderosas; hemos de dirigirnos á su corazon, excitando en él aquellas pasiones, las cuales dadas deba parecer favorable la propuesta, y calmando las que pudieran producir un efecto contrario; y finalmente, hemos de presentar reunido y compendiado cuanto hayamos dicho en la serie del discurso, para renovar, fortificar y hacer duradera la impresion que haya causado cada una de sus partes.

La razon dice tambien, que para ganar la confianza de los demas hombres, es necesario que les demos una buena idea de nosotros, manifestando que estamos animados de disposiciones generosas y benéficas hácia ellos, y adornados de las virtudes que todos, aun los malos, honran y respetan: que

para convencerlos de que una cosa ès tal como decimos, es necesario presentar algunas pruebas tomadas de su naturaleza, sus circunstancias y sus relaciones con otras; y que, para excitar sus pasiones, debemos representarles con toda viveza objetos capaces de ponerlas en movimiento; así como al contrario deberemos quitárselos de la vista, por decirlo así, cuando queramos calmar las que en aquel instante los agitan. Y esto es en suma lo poco que hay de útil entre tanto como se ha escrito sobre las dos primeras partes de la Retórica, llamadas *Invencion* y *Disposicion.*

Por lo que se ha dicho en todo este capítulo, ha podido verse la diferencia que hay entre *convencer* y *persuadir*: palabras que no he querido definir hasta ahora, porque su definicion no hubiera sido entendida. *Convencer* es *probar al entendimiento que una cosa es verdadera ó falsa, buena ó mala: persuadir* es *determinar la voluntad á que obre en consecuencia de este convencimiento.* Con los argumentos convencemos solamente; pero supuesta la conviccion, y aunque esta no sea tal vez completa, persuadimos con las costumbres y las pasiones.

CAPITULO II.

REGLAS PARTICULARES DE LAS COMPOSICIONES ORATORIAS.

Los antiguos distribuyeron todos los discursos públicos en tres géneros, que llamaron *Judicial*, *Deliberativo* y *Demostrativo.* Al Judicial pertenecen *aquellos en que se acusa ó se defiende;* al Deliberativo *aquellos en que se aconseja ó se disuade;* y al Demostrativo *aquellos en que se alaba ó vitupera.* Esta clasificacion es tan ingeniosa y exacta, que en efecto no hay ni puede haber un razonamiento, que no esté comprendido en alguna de dichas tres clases. Sin embargo como los modernos, atendiendo al nuevo género de oratoria introducido por la religion cristiana, dividen ordinariamente las arengas en forenses, políticas y sagradas, seguiré esta clasificacion, que en parte coincide con la de los antiguos, y ademas diré algo del género Demostrativo.

ARTÍCULO PRIMERO.

Oratoria forense.

Aquí se comprenden todos los discursos pronunciados de-

lante de los tribunales, con el objeto de que se absuelva ó se condene á una ó mas personas en una demanda civil ó criminal, de cualquiera especie que sea. Para sobresalir en este género, suponiendo que se tengan bien entendidos los principios del arte de hablar, comunes á todas las composiciones y las reglas generales de la oratoria que acabamos de ver, lo importante es que el orador haya estudiado muy á fondo el derecho y la legislacion de su país. Sin esta preparacion indispensable, para correr con lucimiento la carrera del foro, poco le aprovechará saber de memoria los preceptos retóricos, y pocos en efecto pueden dársele que sean verdaderamente útiles. Sin embargo, escogeré entre lo mucho que se ha escrito sobre la materia, algunas observaciones que pueden guiar á los principiantes, para formar y llenar el plan de las oraciones forenses.

En el exordio de los discursos de esta clase es mas necesario que en los de otra alguna, que el orador se concilie la benevolencia de los oyentes, que son los jueces; para lo cual, si estos están bien dispuestos hácia la causa que defiende, ha de procurar confirmarlos en esta disposicion; y si están preocupados, ha de trabajar para destruir sus preocupaciones; y ademas ha de aprovechar, para interesarlos á su favor, cuantas reflexiones puedan suministrarle la causa misma, las personas de los jueces, los acusadores y los reos ó litigantes; el tiempo, el lugar y demas circunstancias. Así lo hace Ciceron en todas sus oraciones judiciales, y señaladamente en la que dijo *en defensa del rey Deyótaro*. Si el asunto no es de mucha importancia, se hará con mucha brevedad esta preparacion, y aun á veces podrá omitirse del todo.

La proposicion en los discursos judiciales debe hacerse con mucha distincion é individualidad, fijando con precision y exactitud el verdadero punto de la cuestion, y tirando, por decirlo así, la línea de separacion entre nosotros y los contrarios. Esto es muy importante, así para que los jueces vean con toda claridad lo que se disputa, como para que el orador mismo no pierda acaso el tiempo en probar lo que el contrario no le niega. Para dar en este punto alguna luz á los oradores, distinguen comunmente los retóricos varias clases de cuestiones judiciales, ó por mejor decir, varios aspectos que toman las controversias forenses, segun el diferente estado que pueden tener los hechos que las ocasionan. Si no consta el hecho, ó aunque conste, se duda de si le ha ejecutado la persona á quien se imputa, se llama estado de *conjetura*, porque para

averiguar la verdad, no hay otro medio que conjeturas y probabilidades, mas ó ménos fuertes. Si constan el hecho y el autor, puede disputarse, 1.° sobre si la accion es ó no legalmente justa, estado que llaman de *cualidad*, porque se trata entónces de calificar la accion: 2° sobre si está comprendida en tal determinada clase de acciones permitidas ó reprobadas por las leyes, estado llamado de *definicion;* porque para decidir la duda, es necesario recurrir á la definicion que dan las leyes mismas de aquella clase de hechos. Un ejemplo lo aclarará todo. Una persona ha desaparecido; se sospecha que ha sido muerta violentamente, y las sospechas recaen sobre tal ó cual individuo. Este puede negar que haya sido muerta con violencia la persona que se supone; y aun cuando esto se averiguase, puede negar que él haya sido el matador. En ambos casos el estado es *conjetural*. Supongamos que no puede negar ni uno ni otro: podrá decir que queriendo el otro matarle, no hizo mas que defender su propia vida; y el estado será de *cualidad*. No haya lugar á esta defensa: sea constante que le mató, no por defenderse sino por vengar una injuria; pero sea dudoso, si el modo con que le mató, puede llamarse una verdadera traicion ó alevosía. En este caso se trata de determinar, si la muerte es *alevosa* ó *simple homicidio;* para lo cual es necesario fijar con precision el sentido legal de la palabra *alevosía*, y será el estado de *definicion*. Estos son los tres estados de causas, de que tanto se habla en las retóricas vulgares; y aun Aristóteles añade otro cuarto que llama de *cuantidad*, y que en rigor está comprendido en el de definicion; pero con mucha mas claridad puede decirse, que todas las cuestiones judiciales son de dos especies, de *hecho* y de *derecho*. De *hecho* aquellas en que se trata de averiguar un hecho ó su autor; y de *derecho* aquellas en que, constando el hecho y la persona que le ha ejecutado, se debe decidir si esta ha de ser condenada ó absuelta; ó conviniéndose en que debe ser condenada, si se la ha de imponer tal pena determinada. Debe advertirse que muchas veces la cuestion de *derecho* depende de otra de *hecho*. Por ejemplo, en la causa de Milon se trataba de si este debia ser ó no castigado por la muerte de Clodio que confesaba: cuestion de riguroso *derecho;* pero cuya decision dependia de saber, si la muerte habia sido hecha con ánimo deliberado, esto es, si Milon habia puesto asechanzas á Clodio; cuestion de *hecho*, como se ve.

La confirmacion judicial tiene ordinariamente dos partes,

que son prueba y refutacion. *Prueba* se llama aquella en que se proponen las razones que confirman directamente la propuesta; y *refutacion* aquella en que se refutan las del contrario. Unas y otras se dividen en dos clases que los retóricos llaman *artificiales* é *inartificiales*; y que con mas propiedad podrian llamarse *lógicas* y *legales*. *Lógicas* son las que con solo el auxilio de la razon natural se sacan de la naturaleza misma de la cosa, de sus causas, de sus efectos, etc., como ya se dijo; y *legales* las que se toman de las leyes, de las declaraciones del reo y testigos, y en suma, de todos los documentos que ofrece la misma causa. Sobre las primeras nada hay que añadir á lo que ya se dijo tratando de los argumentos en general; y sobre las segundas bastará advertir (y aun esto no era muy necesario), que cuando son favorables, se esfuerzan y hacen valer, y cuando son adversas, se impugnan abiertamente, ó á lo ménos se procura debilitar su fuerza.

Acerca del modo con que debe hacerse la *refutacion*, todo cuanto se enseña de útil, se reduce á que *se haga con verdad y franqueza*, esto es, que no se le haga decir al contrario lo que realmente no ha dicho; que se presenten sus objeciones tales como son, sin desfigurarlas ni alterarlas; que se refuten sólidamente, y no con sofismas; y que, si puede ser, se saque la respuesta de la objecion misma. En esto, como en todo, puede servir de modelo Ciceron; pero para imitarle debe tenerse presente, que el uso de los tribunales permitia en su tiempo emplear contra los acusadores, y aun contra los abogados de la parte contraria, chanzas y personalidades que en el nuestro serian indecentes. La refutacion puede tener cabida tambien en los otros géneros; pero solo aquí se ha hecho mencion de ella, porque es mas propia del judicial, y porque siendo sus reglas unas mismas para todas las ocasiones en que haya de hacerse, era inútil hablar de ella en artículo separado. Aun seria mas inútil contarla como parte distinta de la confirmacion, siendo claro que debe comprenderse en ella, porque uno de los medios mas eficaces de probar una cosa, consiste en desvanecer cuanto pudiera oponerse en contrario.

En órden á la peroracion judicial, debo advertir que, ademas de la recapitulacion, puede hacerse en ella, cuando convenga, una breve exposicion de lo que se haya dicho y hecho extrajudicialmente durante la causa por cada una de las dos partes, á lo cual llaman algunos *elogio* ó *vituperio*. Estos nombres, que están ya destinados á significar las dos especies

de discursos, en que se subdivide el género demostrativo, no deben emplearse en esta otra significacion; y pudiera darse otro nombre á la exposicion de lo dicho ó hecho extrajudicialmente, llamándola narracion *extra causam;* así como se llama refutacion *extra causam* aquel pasaje de una oracion judicial en que se refutan, no los argumentos que los contrarios han opuesto en el proceso mismo y delante del tribunal, sino los rumores que han esparcido, para pervertir la opinion pública y preocupar á los jueces; especies de refutacion, de que tenemos ejemplos en una de las *Verrinas* de Ciceron, y en su célebre oracion *Pro Milone.* La peroracion en el género judicial tiene mucha gracia y energía, cuando el orador resume, no solo sus argumentos sino tambien los del contrario, comparándolos entre sí, ó todos juntos, ó uno á uno, para hacer ver la fuerza de los primeros y la debilidad de los segundos. Por tanto deberá hacerse de este modo, siempre que el asunto lo permita, y estemos seguros de que el paralelo nos ha de ser ventajoso. La mocion de afectos es la parte por donde ordinariamente concluyen las defensas en materia criminal; y sobre ella nada hay que añadir á lo dicho, sino que entre nosotros nunca puede ser tan viva y vehemente como entre los antiguos, en cuyos tribunales se presentaban á implorar la clemencia de los jueces la mujer y los hijos del acusado y sus parientes y amigos, vestidos de luto, llorando y acompañando sus súplicas con otras demostraciones de dolor; lo cual hacia entónces muy naturales y oportunos los tiernos afectos del orador, que ahora parecerian afectados é intempestivos.

Supuestas estas observaciones, lo que principalmente deben hacer los que deseen sobresalir en el foro, es leer y releer muy atentamente las oraciones forenses de Demóstenes y de Ciceron. Las de aquel están escritas con la mayor sencillez, y su tono y estilo tienen mucha analogía con la manera de abogar en nuestros tribunales: las del segundo son pomposas y elegantes, y muestran mas el artificio; pero unas y otras son el modelo mas perfecto de la oratoria forense por la fuerza de los raciocinios y la sutil dialéctica con que están discutidas las cuestiones.

ARTÍCULO II.

Oratoria política.

Bajo este título general se comprenden todos los discursos

pronunciados en aquellas reuniones ó juntas, en que se ventilan y deciden cuestiones relativas al gobierno de las naciones, tomándose la palabra *gobierno* en toda la extension que tiene en el uso comun. Así pertenece á esta clase toda arenga en que se defiende ó combate una resolucion, ya se refiera á la política propiamente dicha, ya á la legislacion, ya á la paz ó á la guerra, ya á la administracion interior del Estado. Este género de elocuencia de tan frecuente uso en las repúblicas antiguas, desapareció con su caida, porque bajo el imperio militar de los romanos, aunque se trataban las mismas cuestiones en consejos públicos ó secretos, la irresistible autoridad del monarca hacia inútil todo debate, y la timidez de los consejeros se limitaba á corroborar con su voto, y alabar con bajas adulaciones la mas lijera indicacion de la voluntad soberana. Establecida en las monarquías de la edad media una especie de representacion nacional por la reunion de los barones y prelados en ciertas épocas, para entender en materias de gobierno, volvió á renacer la elocuencia popular; pero tan tosca y desaliñada, como debia esperarse de la ignorancia de aquellos siglos. Mas cualquiera que fuese, volvió á eclipsarse de nuevo poco despues del renacimiento de las letras, porque, habiéndose acrecentado, y muy felizmente para los pueblos, la autoridad de los príncipes por causas que nó es de este lugar exponer, dejaron de convocarse aquellas juntas generales en los pueblos que las tenian. Así solo en Inglaterra y en las repúblicas aristocráticas de Venecia, Génova y Holanda, que tenian juntas deliberantes, es donde hubo alguna sombra de las antiguas tribunas; hasta que la ereccion de una república democrática en la América del Norte, la revolucion francesa y el establecimiento del gobierno representativo en algunos Estados han resucitado en parte la antigua manera de arengar á una asamblea numerosa sobre materias políticas. Es pues necesario tratar de esta especie de oratoria, aunque en realidad es muy poco lo que en un tratado de retórica puede enseñarse que sea útil en la práctica.

El que aspire á brillar algun dia en los consejos gubernativos, debe prepararse á desempeñar tan difícil encargo, haciendo un estudio profundo de las leyes, la economía política, la estadística, el sistema de hacienda y administracion, la diplomacia, y en los países católicos hasta el Derecho canónico y la disciplina de la Iglesia. Con estos estudios y el de las reglas generales del arte de hablar, con la atenta lectura de los ora-

dores mas célebres antiguos y modernos, y teniendo por otra parte las prendas naturales que pide la profesion de orador público, podrá sobresalir en los congresos deliberantes; pero sin estos requisitos, poco ó nada le ayudarán los preceptos de los retóricos, sobre todo de los antiguos. Porque si bien las oraciones políticas de nuestro tiempo son de la misma clase que las pronunciadas por Demóstenes en la plaza de Aténas y por Ciceron en la de Roma, el auditorio no es el mismo: y esta sola circunstancia las da un carácter particular, y hace que casi todas las observaciones de los antiguos maestros sobre el género deliberativo, que es cabalmente lo que nosotros llamamos oratoria política, no sean aplicables á los discursos que ahora se pronuncian delante de los cuerpos legislativos. Los antiguos hablaban á un auditorio compuesto por la mayor parte de la ruda é ignorante plebe, y tenian por consiguiente que dirigirse, mas bien á las pasiones, que á la razon de sus oyentes, acomodándose á su rudeza y proponiendo las pruebas con alguna prolijidad. Los oradores modernos hablan á un cuerpo escogido, en cuyos individuos se debe suponer mucha instruccion é inteligencia, y á los cuales bastan por lo comun lijeras indicaciones; y no es tan necesario conmover fuertemente su corazon, como ilustrar y convencer su entendimiento. Ademas los antiguos hablaban en la plaza pública y delante de un inmenso gentío; y así como les era necesario levantar y esforzar mucho la voz para ser oidos, tenian tambien que abultar y exagerar los objetos mas de lo que hoy permite la rigurosa exactitud lógica, cuando se habla en un recinto cerrado y á una concurrencia infinitamente menor que la que llenaba la gran plaza de Aténas ó el vasto foro de Roma. Estas observaciones deben tenerse presentes, cuando se lean y estudien los oradores antiguos, para no imitar servilmente su manera difusa y declamatoria. Las únicas oraciones de Ciceron que son parecidas á las de nuestros congresos, son las que dijo en el senado; pero aun en estas, la costumbre y el hábito le impusieron la obligacion de darlas el mismo aire y giro que á las rigurosamente populares. Las arengas políticas que tenemos de Demóstenes, fueron pronunciadas todas en la plaza pública; y aunque ménos retóricas, por decirlo así, que las de Ciceron, no convendria hoy, aun en la Cámara baja del Parlamento inglés, hablar á los Diputados, como él hablaba á los atenienses.

Supuesto pues que las reglas contenidas en las antiguas

retóricas, no son ni aplicables ni útiles en el dia, veamos qué preceptos, ó mas bien qué consejos, deberán darse á los oradores políticos que puedan guiarlos en su difícil carrera. He dicho *consejos*, porque en efecto, cuanto puede enseñarse sobre la oratoria política, y hasta cierto punto sobre la forense y la sagrada, está subordinado á las circunstancias locales; y casi es imposible dar una sola regla terminante y precisa, que sea aplicable á todos los casos. Ciertos principios generales, que la prudencia del orador aplicará en cada ocasion, es todo lo que puede esperarse de un tratado didáctico sobre la materia. Así Blair, que en otros puntos ha establecido con mucha exactitud y en tono dogmático reglas verdaderamente tales, no ha podido dar sobre el presente mas que indicaciones genéricas que él mismo recapitula en estos términos: *El fin de la elocucion popular es la persuasion, y esta se debe fundar en el convencimiento. Pruebas y razones han de ser la base de nuestros discursos, si no queremos ser unos meros declamadores. Debemos empeñarnos ardientemente por aquel lado de la causa que abrazamos, y explicar en lo posible nuestros mismos sentimientos, y no unos fingidos. Los pensamientos deben meditarse de antemano mas que las palabras. Se ha de procurar un método y órden claro. La expresion debe ser fervorosa y animada; pero aunque la vehemencia puede á veces venir bien, deben contenerla y refrenarla ciertos respetos, debidos al auditorio y al decoro del orador mismo. El estilo debe ser corriente y fácil, y mas bien fuerte y descriptivo que difuso, y la recitacion resuelta y firme.* Todo esto es mucha verdad; pero tambien lo es que cuando llega el caso de hablar en público, semejantes generalidades nada enseñan; y la lástima es que no hay otras en los tratados de retórica. Así, supuestas las reglas generales del arte de hablar, y las comunes á todos los discursos públicos, lo único que puede añadirse respecto de las arengas políticas, se reduce á lo siguiente:

En ellas el exordio debe constar por regla general de los pensamientos llamados *costumbres oratorias*, porque como entónces hace el orador oficio de consejero, es muy importante que desde luego procure dar muestras de prudencia, veracidad, recta intencion y otras buenas cualidades, esenciales en quien ha de dar consejo. Es excusado prevenir que esto se haga sin afectacion, observando cuanto arriba se dijo sobre

la modestia, sencillez y decoro que deben reinar en todo el discurso, y particularmente en el exordio.

En este género regularmente no hay proposicion formal; pero si alguna vez conviene insinuar el punto de que se trata, ha de hacerse en pocas palabras, añadiendo las reflexiones, ó recordando los hechos que deban tenerse presentes, sin descender á formales y extendidas narraciones, á no ser en algun raro caso en que las circunstancias lo exijan.

La confirmacion se hace del mismo modo que en los discursos judiciales, con la diferencia de que comunmente contiene mas número de *ejemplos* que de *argumentos* positivos. Esto se funda en que, tratándose de acciones futuras, y siendo lo pasado la regla de lo venidero, el argumento mas poderoso de que una cosa saldrá bien en lo sucesivo, será el que siempre haya tenido buen éxito, y al contrario. En efecto vemos que los hombres, para emprender ó no cualquiera cosa, consultan la experiencia de lo pasado, y se deciden por lo que se ha hecho en otras ocasiones semejantes, haciendo poco caso de argumentos puramente metafísicos. Y lo aciertan; porque toda deliberacion es un verdadero cálculo de probabilidades, cuyos datos se han de tomar de la experiencia. Despues de los ejemplos, lo que mas influye en la voluntad de los oyentes, para determinarlos á abrazar el consejo que se les da, es el crédito del orador. Por esto, no solo en el exordio, como ya se dijo, sino tambien en la confirmacion y en todo el discurso, deben irse sembrando los rasgos que hemos llamado *expresion de costumbres*, observando lo que se enseñó acerca de su uso en general.

Algunos de estos rasgos con una breve recapitulacion forman por lo comun el epílogo de las oraciones políticas. Por tanto nada hay que añadir á lo dicho sobre las costumbres y la peroracion.

ARTÍCULO III.

Oratoria sagrada.

A esta pertenecen, como su nombre mismo lo indica, todos los discursos pronunciados sobre asuntos de religion delante de cierto número de oyentes. Pueden distinguirse varias clases, como, pláticas hechas á puerta cerrada á una porcion del clero secular ó regular, ó á una comunidad de religiosas, plá-

ticas puramente doctrinales al pueblo, discursos morales para inspirar amor á la virtud y horror al vicio, y panegíricos de los santos; en cuyas especies pudieran hacerse todavía algunas subdivisiones. Mas aunque cada una de las expresadas exige diverso tono y estilo, las reglas particulares que pueden darse son tan vagas, que poco ó nada aprovecharian en la práctica. Así me limitaré á aquellas observaciones que, siendo comunes á todas, pueden guiar á los principiantes en la composicion de este género de discursos.

Ante todas cosas repetiré lo que ya he inculcado varias veces, á saber, que sin buenos estudios preliminares, sin la sólida instruccion que estos proporcionan, y sin aquella clase de talento que exija el género que cada uno elija para ejercitarse, de nada sirven los preceptos retóricos. Pero tambien añadiré, que supuesta esta preparacion, es necesario tener bien entendidas las reglas generales de la elocuencia y las particulares de cada especie de composicion, sino para crear grandes bellezas, á lo ménos para no cometer las muchas y graves faltas, en que siempre caerá el que las ignore ó voluntariamente las quebrante. Contrayendo ahora este principio general á las composiciones de que tratamos, se ve que los dispensadores de la divina palabra, que deseen desempeñar con honor esta parte de su ministerio, deben hacer previamente un estudio nada superficial de la sagrada Escritura, de la teología dogmática y moral, de la historia, legislacion y disciplina de la Iglesia; y estar versados en la lectura de los Padres, de los escritores ascéticos mas recomendables, y de los oradores sagrados modernos de mayor celebridad. Con este caudal de doctrina, el buen gusto que se adquiere con la lectura de los clásicos profanos, el estudio teórico de las reglas y un mediano talento, es imposible que, si no llegan al ápice de la perfeccion en la oratoria sagrada (porque á la perfeccion son muy pocos los que llegan en ningun género), dejen de ser oradores distinguidos. Pero el género de elocuencia que cultivan, exige todavía otra cualidad, para que sus discursos hagan en el auditorio todo el efecto que desean, á saber, la de una sólida y reconocida virtud. En todo orador es necesaria la probidad, como ya queda indicado; pero si en los profanos basta una conducta medianamente arreglada, en el que ha de subir al púlpito, es decir, á la cátedra del Espíritu santo, se requiere ademas una piedad cristiana muy sólida. Esta es la que dará á sus palabras, suponiendo que estas sean tambien dictadas

por la sabiduría, aquella uncion que insinúa en el ánimo de los fieles las grandes verdades de la religion, y deshace sus corazones en tiernas lágrimas de compuncion y arrepentimiento. Suponiendo pues al predicador adornado de todas las cualidades intelectuales y morales que pide su augusto ministerio, pasemos ya á darle, no reglas verdaderamente tales, sino ciertos consejos, los cuales sin embargo, si los tiene presentes, no dejarán de serle útiles. Los extractaré de Blair, que aunque protestante, ha tratado bien este punto.

En primer lugar, es menester que todo predicador al tomar la pluma para componer un sermon, ó al meditarle, si no hubiere de escribirle, se acuerde de que va á hacer un discurso verdaderamente popular, es decir, dirigido á una porcion mas ó ménos numerosa del pueblo, compuesta por la mayor parte de gentes iliteratas. Con este recuerdo evitará insertar en él puntos, pensamientos, doctrinas, palabras y alusiones que sean absolutamente ininteligibles para el ignorante vulgo, ó á lo ménos muy superiores á sus alcances. He dicho al componer un *sermon*, tomando esta palabra en la acepcion rigurosa de plática dirigida al pueblo; porque si fuese destinada á un auditorio escogido, como en aquellas que se hacen, ó en secreto á una porcion del clero, ó en público á una corporacion que se supone ilustrada, entónces ya puede introducir conceptos mas elevados, y emplear un lenguaje mas pomposo.

En segundo lugar, ha de tener presente tambien, que todo sermon debe ser un discurso persuasivo, y que si bien la persuasion ha de fundarse en el convencimiento, este solo no basta por lo comun. De consiguiente, aunque primera y principalmente debe ilustrar el entendimiento de su auditorio con buenas y sólidas razones que le convenzan de la verdad, utilidad ó necesidad de lo que le propone; no basta que le instruya y enseñe, es menester que conmueva su corazon. Para esto sirven las amplificaciones de que se habló en otro lugar, es decir, la viva y animada pintura de ciertos objetos, que puestos á la vista del auditorio deben excitar aquellos sentimientos, los cuales dados, no puede ménos de resolverse á obrar como el predicador le aconseja. No sube este al púlpito para enseñar cosas nuevas, ni para argüir con incrédulos, sino para dar á verdades conocidas, y que nadie le disputa, cierto aspecto y colorido tales, que llamen la atencion de sus oyentes y despierten sus amortiguados afectos.

En tercer lugar, es necesario que al elegir el asunto, cuide

mucho de que este tenga relacion directa con la profesion, el género de vida y las demas circunstancias de sus oyentes. No puede darse cosa mas absurda y ridícula que hablar contra el lujo á miserables jornaleros, ó de los vicios propios de las grandes ciudades en una pequeña aldea. Sin embargo con bastante frecuencia suelen oirse estos anacronismos oratorios, si puedo explicárme así.

En cuarto lugar, el asunto, ademas de ser acomodado á la naturaleza del auditorio, debe siempre ser uno. Esto no quiere decir que un punto capital y genérico no se divida en algunos de los subalternos y particulares que abraza, sino que no se traten en un mismo sermon varios, que sean absolutamente inconexos é independientes, como lo serian la obligacion del ayuno y la de dar limosna. Esta regla de la unidad (que es comun, como veremos, á otras muchas composiciones, y aun puede decirse á todas) se funda en que por las leyes de nuestra organizacion física, no podemos atender á un mismo tiempo á muchos objetos distintos; y por consiguiente, siempre que la atencion se divide entre varios, se debilita la impresion que uno solo bien escogido hubiera hecho en nuestro ánimo.

En quinto lugar, los asuntos que se elijan para los sermones, no han de ser demasiado generales y vagos; al contrario, se ha de procurar circunscribirlos é individualizarlos, por decirlo así. Porque si bien á un asunto general puede dársele cierta unidad, nunca será esta tan perfecta, como la que admite el que es mas particular y determinado. A esta regla faltan los que para lucir su ingenio escogen los que se llaman *lugares comunes*, es decir, principios ó nociones generales, por ejemplo, las excelencias de la virtud, la felicidad del justo y otros parecidos. Semejantes asuntos son sin duda espléndidos y fáciles de manejar, suministran descripciones y cuadros brillantes, y admiten toda la riqueza de la erudicion y de la historia; pero no son favorables para producir el grande efecto de la predicacion, que es el de hacer mejores á los oyentes. Miéntras un predicador no sale de observaciones y descripciones generales, nadie se da por comprendido en su censura, y de consiguiente cree que no se entiende con él lo que se dice; pero si aquel sabe presentar cuadros individuales en que el oyente se vea retratado, no puede este ya desentenderse, y tiene que entrar dentro de sí mismo y reconocer á pesar suyo la semejanza de su conducta con la que el orador ha pintado como criminal.

En sexto lugar, el predicador ha de procurar hacer interesantes sus instrucciones. *Esta es,* dice Blair, *la piedra de toque y la mayor señal de verdadero talento para la elocuencia del púlpito, pues no hay cosa que tanto se oponga al acierto en este género como la manera árida.* La grande habilidad de un predicador está en empeñar vivamente la atencion del auditorio; para lo cual es preciso no engolfarse en razonamientos intrincados, no tratar cuestiones meramente especulativas, y no exponer las verdades prácticas en un lenguaje abstracto y metafísico. El tono de estos discursos debe ser el de una conversacion, y no han de escribirse como se escribe un tratado, sino como se habla á la muchedumbre, cuidando de aplicar la parte doctrinal y didáctica del sermon á lo que tiene inmediata relacion con la práctica. Sobre todo, lo que hace interesante la doctrina, es contraerla á determinados caractéres y á ciertas situaciones de la vida. Por eso los ejemplos que se fundan en hechos históricos y se toman de la vida comun, ejemplos de que está llena la Escritura, excitan en gran manera la atencion, cuando están bien escogidos y aplicados.

En séptimo lugar, al extender las pruebas y al emplear las amplificaciones para la mocion de afectos, no se ha de apurar la materia. Ya se previno por punto general que *quien no sabe callar, ni escribir sabe,* es decir, que por parecer hombre instruido y erudito, no ha de decir nunca un escritor cuanto sabe y se le ocurre sobre un asunto, sino escoger lo mas florido, interesante y oportuno. Mas este principio aplicable á todas las composiciones, pues en todas se requiere cierta economía de pensamientos, es mas necesario en los sermones, porque estando estos destinados á la persuasion, nada se opone tanto á ella como la prolijidad. Si un predicador se empeñase en no omitir cosa alguna de cuantas le sugiere su memoria sobre el punto de que trata, el auditorio le oiria con disgusto, y él perderia el vigor necesario para la mocion de afectos, que es y debe ser su principal objeto.

En octavo lugar, aunque en órden al estilo no debe el predicador descuidar ninguna de las cualidades generales, ha de atender mas particularmente á la claridad y á la naturalidad ó sencillez. Así procurará evitar con mas cuidado que nadie los pensamientos sutiles, los términos anticuados y poéticos, los técnicos, los filosóficos y las expresiones hinchadas, estudiadas y altisonantes. El púlpito requiere mucha dignidad y

nobleza en el estilo, y en él son intolerables expresiones débiles y modos de hablar bajos ó vulgares; pero esta elevacion en el lenguaje es muy compatible con la claridad y sencillez. Las palabras pueden y deben ser usuales, para que todo el mundo las entienda; sin embargo es menester que el estilo no decaiga. Ha de ser sí claro y sencillo, pero al mismo tiempo enérgico, vivo y animado. El lenguaje de la Escritura, empleado con oportunidad, es el que da á los sermones majestad, nobleza y energía, ya sea que se citen directamente algunos textos, ya que se hagan felices alusiones á hechos históricos y pasajes de Libros santos. Estos abundan en expresiones figuradas las mas valientes y animadas, y así su lenguaje usado con tino y discernimiento da al estilo grandiosidad, nervio y cierto aire de inspiracion; pero es menester mucho juicio para manejarle, porque hay tambien, sobre todo en los Libros poéticos, ciertos hebraísmos que no se pueden conservar en castellano, y ciertas hipérboles extraordinarias y metáforas atrevidísimas, que nosotros no debemos emplear. El fuego de que se supone inflamado al predicador y la importancia de las materias de que habla, justifican hasta cierto punto, y aun exigen expresiones ardientes y animadas, y hacen á veces muy naturales las personificaciones, las metáforas, las exclamaciones y todas las formas propias del lenguaje de las pasiones; pero ha de ser cuando el asunto las esté como pidiendo, y cuando deba parecer que el orador está fuertemente agitado y conmovido. Otro encargo muy importante acerca del estilo hace Blair á los predicadores, y es que no imiten servilmente el modo de predicar y la *manera* de este ó aquel orador determinado, ni tomen por modelo ninguno de los estilos que alternativamente son de moda, porque este es un torrente que se hincha por la noche y á la mañana está ya seco.

En cuanto al plan y disposiciones de los sermones, deben tenerse presentes, ademas de las reglas generales, las siguientes observaciones de Blair: 1.ª *El exordio no ha de ser demasiado largo ni contener vagas generalidades.* La explicacion del texto, ó la narracion de algun hecho de historia sagrada, que tenga conexion con el asunto y que abra el camino, por decirlo así, al resto del discurso, son generalmente las introducciones mas oportunas; y cuando no puedan emplearse con naturalidad, será mejor empezar sin introduccion alguna, ó limitar esta á una ó dos cláusulas no muy largas. **2.ª** *La division de los sermones en dos ó tres partes (mayor*

número causaria confusion) está ya tan autorizada por el uso, que no hay inconveniente en hacerla cuando el asunto la pida. Y por mas que Fenelon repruebe en general las divisiones, y las tenga por invencion de los escolásticos, es muy cierto que las emplearon algunas veces los oradores antiguos, señaladamente Ciceron, como puede verse en varias de sus oraciones, y sobre todo en la que dijo *en defensa de la ley Manilia.* Ademas, la division en los sermones contribuye á la claridad, facilita la inteligencia, fija la atencion del oyente, y sirve para que pueda conservar en la memoria lo que se le dice. 3.ª *En la oratória sagrada raras veces hay narraciones extendidas y circunstanciadas, á no ser en los panegíricos,* los cuales en esta parte siguen las reglas generales de todo elogio que luego se indicarán. La explicacion de algun punto doctrinal es la que ocupa ordinariamente el lugar de la narracion; y sobre ella basta prevenir que sea concisa, clara y sencilla, y que el estilo sea correcto, pero no muy adornado. 4.ª *En la confirmacion de las oraciones sagradas no hay parte contenciosa, porque nadie niega ó disputa al orador la doctrina, los principios y los hechos que establece;* lo que se exige de él es que sepa amplificarlos, para excitar en los oyentes los afectos que pueden contribuir á que en adelante obren como el orador les propone. 5.ª *Una fervorosa y patética exhortacion, ó la deduccion de algunas consecuencias importantes que nazcan como por sí mismas de la doctrina enseñada en el cuerpo del discurso, son los dos modos mas oportunos de terminar los sermones;* pero en el último caso es menester no introducir algun objeto enteramente nuevo, que distrayendo la atencion de los oyentes debilite el efecto producido por las primeras partes de la oracion (1).

ARTÍCULO IV.

Del género demostrativo de los antiguos.

Si á este género pertenecen los discursos en que se alaba ó vitupera, y se pueden alabar y vituperar las acciones en sí mismas, ó las personas que las han ejecutado, convendrá distinguir una y otra clase de elogios y vituperios, á lo ménos para fijar la nomenclatura técnica.

---

1. Puede que en alguna otra edicion que de esta obra se llegue á hacer mas adelante, nos sean permitidas otras ocho ó nueve reglas que completen la doctrina correspondiente á la oratoria sagrada. Hoy no nos conviene apuntarlas.

La alabanza pues de las buenas acciones en sí mismas, con abstraccion de la persona que las hace, se llama simplemente *elogio*; y la de las personas *panegírico*, voz griega con que se designaron las arengas que en las juntas generales de la Grecia se pronunciaban para honrar la memoria de los héroes. Tambien se da el mismo nombre á aquellos discursos en que se alaban las cosas inanimadas, porque para hacerlo se las personifica en cierto modo. El vituperio de las acciones se llama *invectiva*, y el de las personas, que rara vez ocurre, podrá decirse *vituperacion*, si no se quiere extender hasta él la denominacion genérica de *invectiva*.

Los discursos destinados á elogiar á las personas se subdividen en varias clases, y tienen nombres particulares segun las circunstancias y el motivo con que se pronuncian. Así se llama *oracion fúnebre* el panegírico de una persona hecho con ocasion de su muerte; *genetlíaca* la que se dirige á cumplimentar á uno con motivo de haberle nacido un hijo; *nupcial*, ó en sola una palabra griega *epitalamio*; la que se hace en elogio de los recien casados; y *eucarística* aquella en que se dan gracias por los beneficios recibidos. A estas pudieran añadirse otras muchas, en que se da el parabien á una persona por alguna dicha que ha conseguido, cada una de las cuales tiene su nombre propio, tomado de la particular especie de felicidad que da motivo á hacerla. Por ejemplo, se llama *epinicio* la arenga en que se felicita á alguno por haber alcanzado una victoria. Pero siendo estos nombres muchos, difícil conservarlos en la memoria, é inútil por otra parte hacer tan prolijas subdivisiones, será mejor comprenderlas todas bajo el nombre genérico de *oraciones gratulatorias*; así como llamamos *consolatorias* aquellas, en que se procura consolar á uno por alguna desgracia que le ha sucedido, y sea esta la que fuere.

Supuesta la explicacion de los nombres que dan los retóricos á las principales especies de discursos que comprende el género demostrativo, la cual se da, no porque se apruebe esta manía escolástica de dividir y subdividir las cosas mas sencillas, sino para que no se extrañen estos nombres, cuando se encuentren en los libros, y para que se sepa su verdadera significacion; veamos ahora las reglas peculiares de los discursos de este género.

Primeramente *el exordio, cuando por ser la oracion muy extensa sea absolutamente necesario* (porque en las muy breves, como son las mas de este género, una introduccion

formal y extendida seria ridícula), *debe ser mucho mas adornado, pomposo y brillante que en las judiciales y deliberativas.* La razon es que estos discursos se dirigen mas á deleitar á los oyentes que á instruirlos ó convencerlos, y no hay comunmente preocupaciones que desvanecer, ni necesidad de ganar los ánimos del auditorio; pues la curiosidad que le ha traido, basta por sí sola para que escuche al orador con atencion y docilidad. Sin embargo los adornos que deben engalanar el exordio, han de ser naturales y de buen gusto, no afectados ni demasiado relumbrantes. El exordio en las invectivas, ya contra las personas, ya contra los vicios, puede ser patético ó *ex-abrupto*, siempre que las circunstancias hagan legítimo y verosímil este movimiento extraordinario, como se ve en la oracion de Tulio *contra Pison* y en la segunda *Filípica.*

La proposicion suele omitirse, ó se enuncia tan concisamente, que no puede mirarse como parte considerable del discurso. No obstante está bastante introducida la costumbre de hacer divisiones y subdivisiones formales en las oraciones panegíricas. Yo, siguiendo en esta parte el dictámen de Fenelon, aconsejaria que no se hiciesen, porque rara vez son necesarias. Si alguna lo fueren, seguirán las reglas generales.

La confirmacion solo puede ser contenciosa en los panegíricos cuando los hechos son dudosos ó increibles, ó cuando alguno ha querido atribuir la gloria á otra persona; pero este caso es muy raro, porque los elogios recaen ordinariamente sobre hazañas incontestables y cuyo autor es conocido. Solo pues se necesita amplificarlas, esto es, hacer ver con toda la energía posible su grandeza, la utilidad que han producido, la gloria que de ellas debe resultar á su autor, etc., etc. Esto puede hacerse, ó recorriendo por órden cronológico la vida entera del héroe, en cuyo caso el panegírico se llama *analítico;* ó escogiendo una ó mas de sus virtudes, y refiriendo á ellas como pruebas sus principales hechos, á cuya forma dan el nombre de panegírico *sintético.* En ambos casos las hazañas que han de celebrarse, pueden referirse en una narracion seguida como las judiciales, con la diferencia de que debe ser mas adornada y pintoresca, ó interrumpiéndola con la amplificacion de cada hecho particular. Sin embargo la narracion seguida parece mas propia de los sintéticos, y la interrumpida de los analíticos.

Para epílogo basta por lo comun *una recapitulacion enérgica de los hechos,* para que así amontonados parezcan en

cierto modo mas de bulto y hagan mas impresion. Tambien parece que el elogio y la invectiva pueden concluirse oportunamente *con una exhortacion á los oyentes*, para que practiquen las virtudes que se han celebrado, ó huyan de los vicios cuya deformidad acaban de ver. En el panegírico, *ademas de exhortar á la imitacion del héroe*, podrá añadirse alguna vez *un breve elogio del cuerpo ó profesion á que este pertenezca, ó si ya ha muerto, del que le haya sucedido en el empleo.*

LIBRO II.

COMPOSICIONES HISTÓRICAS, DIDÁCTICAS Y EPISTOLARES.

Habiendo reunido en un solo libro estos tres géneros de obras, porque sus reglas no exigen ser explicadas con tanta extension como las de la oratoria, le dividiré sin embargo para mayor claridad en tres capítulos, cada uno de los cuales contendrá lo mas necesario de saberse sobre estas tres clases de escritos.

CAPITULO PRIMERO.

OBRAS HISTÓRICAS.

Comprendiéndose bajo este título las obras en que se cuentan algunos hechos ó sucesos, pudiendo ser estos ó verdaderos ó fingidos, y siendo diferentes en ambos casos las reglas para su composicion; se hace necesario exponer separadamente las de la historia verdadera y las de la ficticia.

ARTÍCULO PRIMERO.

Historia verdadera.

Entendiéndose por historia verdadera *la narracion de sucesos pasados, hecha para instruccion de los hombres actuales y venideros*, es claro que de su misma naturaleza y del fin con que se escribe, debemos deducir las reglas para su composicion. Mas como de estas unas son relativas á las cualidades que exige en el que haya de escribirla, y otras á la composicion en sí misma, las propondré con separacion.

NUMERO 1.°

Cualidades de un historiador.

Si la historia es el recuerdo de los hechos y sucesos pasados para instruccion de las generaciones posteriores á ellos, es evidente que el historiador debe ante todas cosas, estar bien instruido de aquellos que intenta referir, y de cuanto sea necesario para darlos á conocer completamente; que en segundo lugar, los ha de presentar tales como pasaron, sin tomarse la libertad de desfigurarlos; que en tercer lugar, debe contar aquellos solamente de cuya noticia puede resultar alguna utilidad, eligiéndolos entre todos los que abraze el período de tiempo cuya historia se propone escribir; y finalmente, que pues la instruccion que la historia ha de suministrar al género humano, debe ser relativa á la conducta de los particulares y al gobierno de los pueblos, es necesario que el autor profese en toda su obra buena moral y sana política, sin destruir con máximas erradas sobre uno ú otro punto el fruto que de su escrito deberian sacar los lectores. Resulta pues, que segun estos principios las calidades de un historiador pueden reducirse á cuatro, instruccion, fidelidad (1), discernimiento y moralidad (2). Diré brevemente en qué consisten, y qué obligaciones imponen al historiador.

Instruccion.

Consistiendo esta en que el historiador esté enterado muy á fondo de los hechos que ha de referir, y de todo lo que sea necesario para darlos á conocer completamente, es claro que deberá saber, 1.° la geografía del país ó países en que pasaron aquellos hechos; 2.° todas las circunstancias de personas, lugares y tiempos; sus motivos ó causas y los efectos que produjeron: 3.° el estado político de la nacion ó naciones que en ellos intervinieron, ó á las cuales se extendió su influencia; la forma de su gobierno, su legislacion, rentas, comercio, fuer-

1. No conozco historiador antiguo ni moderno, nacionalni extrangero que en *bagatela* semejante se haya detenido. Unos dominados por el temor de la persecucion, otros por la mas baja y rastrera adulacion, todos han quebrantado el precepto con el mayor descaro.

2. En punto á *moralidad* inutil fuera buscarla en las historias ni en los historiadores conocidos. No insistiré sobre este punto porque ya nos dice el autor mas adelante (pág. 333), « que no sabe si hay algun historiador enteramente exento de cen« sura *en esta parte.* »

zas militares, usos y costumbres, estado de civilizacion, carácter y genio de sus habitantes, etc.; y 4.° sobre todo, la naturaleza humana en sí misma; porque sin estos conocimientos no podrá juzgar con acierto de los hechos ni descubrir sus causas, ni graduar sus resultados.

1.° La instruccion en la geografía le es absolutamente necesaria, para que acaso no le suceda lo que á un mal historiador, que por ignorarla trasladó desde la Siria á la Mesopotamia la ciudad de Samosata con sus murallas y ciudadela, como dice graciosamente Luciano. Y aun seria bueno ademas, que el historiador no se contentase con las noticias geográficas que pueden suministrar los libros y los mapas, sino que viajase él mismo por los países que fueron teatro de los hechos que cuenta, y que por este medio adquiriese cabal noticia de su topografía, para describir con exactitud, cuando sea necesario, algun paraje, y apreciar en su justo valor las dificultades que el terreno opuso á las empresas militares y á las marchas de los ejércitos. Ya se deja conocer que esto seria imposible, si emprendiese una historia universal, y muy difícil si hubiese de escribir la de una gran parte del globo, como la de América. En tales casos puede contentarse con las noticias de los libros.

2.° Es igualmente claro que ántes de tomar la pluma, debe hacer un grande acopio de materiales, consultando los documentos mas fidedignos, cotejando y comparando con crítica las diversas relaciones publicadas é inéditas, en que se hallen consignados los hechos que ha de escribir, fijando sus datas con toda exactitud, y no dejando nada incierto, si ser puede, en cuanto á sus circunstancias. Sobre todo, al tiempo de coordinarlos y presentarlos, es necesario que por el órden mismo haga ver sus causas, su mutuo enlace, el encadenamiento secreto de circunstancias y hechos anteriores que los prepararon, y el influjo que cada uno de ellos tuvo en los que se le siguieron. En esto consiste precisamente lo que se llama la filosofía de la historia, y en esto se diferencia de los meros compiladores el verdadero historiador.

3.° Le es necesario, como he dicho, un gran conocimiento de la política, de la ciencia del gobierno, y de lo que se llama *estadística* de las naciones. Sin esta instruccion no podrá formarse ideas claras de la fuerza, riqueza y poder de aquellas cuya historia escribe, y de las otras que hayan tenido con ella algun punto de contacto; ni señalar las causas de sus revoluciones, ni determinar sus relaciones particulares y sus respec-

tivos intereses. Cuando se exige del historiador esta profunda instruccion en materias de política y de gobierno, no se quiere decir que luego al escribir, haya de interrumpir á cada paso la narracion, para hacer disertaciones filosóficas y dar lecciones de política. Al contrario, un buen historiador no debe hacer otra cosa que suministrar á sus lectores oportunamente, y cuando la narracion misma lo exija, los datos necesarios para la cabal inteligencia de su asunto, dándoles á conocer la constitucion, y estado político y comercial de los países de que trata, y sus mutuas relaciones. Mas luego que les ha puesto en la mano los materiales necesarios, para que ellos puedan juzgar por sí mismos, no debe prodigar sus propias opiniones, ni entrar en largos razonamientos. Y si alguna vez le fuere necesario entablar una discusion formal, para fijar la verdad sobre puntos dudosos, ó hacer observaciones sobre algun acaecimiento singular y de extraordinario influjo, ha de poner mucho cuidado en no reproducir muy á menudo semejantes discusiones y comentarios.

4.º Ademas de los conocimientos políticos, debe haber estudiado muy á fondo el corazon humano. Sin esto, ni podrá discurrir sobre la conducta y carácter de sus personajes, ni atinará con los secretos resortes que les hicieron obrar de tal ó tal modo, en tales y tales circunstancias. Estos secretos móviles son las pasiones, y mal podria descubrirlos el que no haya estudiado la naturaleza del hombre, y penetrado en los mas íntimos repliegues de su corazon. En esta parte ningun historiador antiguo ni moderno es comparable con Tácito. Ninguno ha conocido tan bien al hombre, ninguno ha presentado una copia tan fiel de la naturaleza humana.

Fidelidad.

Bajo esta cualidad genérica se comprenden otras muchas que indicaré sumariamente, porque la sola indicacion bastará, para que se conozca, cuán necesarias son en un historiador.

1.ª *Veracidad.* Pues que la historia no es una fábula compuesta con solo el designio de agradar, y que hable á la imaginacion y á las pasiones, sino una instruccion séria que habla con el entendimiento y la razon, es claro que el historiador, no solo no ha de fingir ningun hecho (1), pero ni aun ha de

(1) En la historia de Chile escrita por el francés Don *Claudio Gay*, raro es el hecho

añadir á los verdaderos alguna circunstancia que los haga mas interesantes, y les dé, por decirlo así, un colorido poético. El no tomarse semejantes libertades, es mas difícil de lo que parece, porque, como ya observó juiciosamente Ciceron, todos los hombres somos inclinados á añadir, cuando contamos un suceso, alguna cosa que le dé realce, particularmente si es favorable y grato á aquellos á quienes se le contamos.

2.ª *Exactitud.* Por la misma razon es evidente que tampoco ha de arrogarse el derecho de omitir alguna circunstancia importante, ó para disminuir la gravedad de las acciones vergonzosas y criminales, ó para menoscabar el mérito de las ilustres y virtuosas.

3.ª *Imparcialidad.* Excusado parecia recomendar esta calidad á los historiadores. Todo el que aspire á merecer este título, debe saber que desde que toma la pluma para escribir la historia, deja de ser griego ó romano, español ó frances, güelfo ó gibelino, y se trasforma en un maestro del género humano, superior á todo espíritu de partido y á toda querencia de patria, familia, profesion, etc. Sin embargo, rarísimos son hasta ahora los historiadores verdaderamente imparciales. Algunos por aparentar que lo eran, dieron en el extremo opuesto, y huyendo de parecer afectos á su patria, casi se declararon sus enemigos; y poquísimos son los que no han torcido los hechos para hacer triunfar al pueblo, partido, faccion ó cuerpo predilecto, ó á lo ménos para acomodarlos á sus opiniones personales.

4.ª *Incorruptibilidad* y *libertad.* Estas son condiciones necesarias para poder ser imparcial. El hombre que por avaricia ó ambicion sea capaz de desfigurar los hechos, para adular á algun poderoso, ó granjearse el favor de cualquier gobierno, partido, secta ó corporacion, ó que por miedo no tenga valor para decir la verdad toda entera; renuncie al honroso título de historiador, es decir, de preceptor de los hombres. Estas calidades se refieren particularmente al que escribe la historia de su tiempo. Y como es tan difícil que un particular pueda desentenderse de toda mira de interes personal, y arrostre las persecuciones ó disgustos que puede acarrearle su franqueza, de ahí es que las historias que se escriben en la época misma de los acontecimientos, no son por lo comun completamente

---

que no sea tan falso como el hacer *francés á Colon* diciendo con la ligereza propia de tal autor, que el S.r *Guibeza*, antiguo prefecto de la Córcega, habia descubierto en Calví la fé de bautismo del inmortal marino. ¡Qué mentir tan descarado!...

imparciales. Ser justo con los muertos, no es empresa muy ardua; para serlo con los vivos, es necesario un esfuerzo extraordinario.

5.ª *Candor*. Este consiste en que el historiador, ó por aparentar imparcialidad, ó por mostrarse sagaz, no preste acaso á los personajes de su historia miras secretas ó refinamientos de maldad, de que tal vez estuvieron muy distantes. Es menester no ver en los hechos mas de lo que realmente hay, ni prestar á los hombres mas malicia de la que tienen; como al contrario, es preciso no creer en sus aparentes protestas de rectitud y de amor al bien público, sobre todo cuando no estan muy de acuerdo con su conducta ó con sus intereses. Estos son siempre los que los mueven, y por ellos debemos juzgar de su intencion, no por sus palabras.

Discernimiento.

Una de las cosas que hacen mas difícil escribir la historia, es la multitud de hechos que el país mas limitado presenta en una época determinada, por corta que esta sea. Un Estado se compone de varias provincias subdivididas en distritos, cada uno de estos comprende mas ó ménos poblaciones, cada poblacion tiene cierto número de familias, y cada una de estas cuenta algunos individuos. Querer pues dar razon de todo lo que en la época escogida hizo la nacion entera, y cada provincia, cada distrito, cada poblacion, cada familia, cada individuo; sobre ser materialmente imposible saberlo, seria el mayor absurdo. La historia es una leccion útil dada á todo el género humano; y así no debe contener mas hechos que los que presenten cierto interes general, y cuyo conocimiento pueda ser de alguna utilidad. Hechos sueltos que no han influido ni en bien ni en mal sobre la suerte de las naciones, podrán ser objeto de curiosidad; pero nunca serán parte legítima de una historia verdaderamente filosófica. Si con arreglo á este principio se refundiesen ahora todas las que existen, ¡á cuán poco quedarian reducidas algunas muy voluminosas! Así el discernimiento del historiador consiste en saber distinguir y escoger entre la multitud de materiales que tiene á la mano, los que sean dignos de entrar en su obra, y esta eleccion no es tan fácil como pudiera creerse. En las historias de un solo suceso de corta duracion no es muy difícil, pero en las generales que abrazan tantos siglos y tanta multitud de aconteci-

mientos, es sumamente dificultosa, y el saber hacerla, uno de los mayores méritos del historiador.

Moralidad.

Debiendo escribirse la historia para instruccion del género humano, es innegable que en toda ella han de reinar una sana moral y una política justa. El historiador, tanto en la narracion de los hechos como en la descripcion de los caractéres, se ha de mostrar partidario zeloso de la virtud y de la justicia. No quiere decir esto que á cada paso, ni nunca, haya de romper el hilo de la historia, para dar lecciones formales de moral; ni que haya de predicar la virtud, como un misionero, ni que á cada accion que cuente añada, como algunos hacen, frias y triviales moralidades que al lector se le ocurren fácilmente; sino que en el modo mismo de contar los hechos, ha de mostrar siempre amor á la virtud é indignacion contra el vicio, y que nunca ha de aprobar una accion injusta, ni excusar, y mucho ménos alabar, la política de los gobiernos, cuando no está fundada en la moral. No sé si hay algun historiador enteramente exento de censura en esta parte.

NÚMERO 2.°

Reglas de las composiciones históricas consideradas en sí mismas.

En cualquiera historia es necesario distinguir, 1.° el plan, 2.° el modo de contar los hechos, ó la narracion, 3.° los retratos que el autor hace ó puede hacer de algunos personajes, 4.° las arengas ó discursos que pone en su boca ó refiere sustancialmente, 5.° las reflexiones que hace sobre los hechos que cuenta.

Plan.

Las composiciones históricas son de varias clases. Hay historias generales y particulares, hay anales, memorias y vidas. *Historias generales* son la de una nacion, provincia ó ciudad en toda la duracion de su existencia, como *la de Roma* por Tito Livio, y *la de España* por Mariana. *Particulares* las de algun suceso parcial, como *la guerra del Peloponeso* por Tucídides, *la conjuracion de Catilina* por Salustio. Por *anales* se entiende la relacion de los sucesos memorables acaecidos durante un período de tiempo, mas ó ménos largo, dis-

puesta por órden cronológico y año por año. Se da el nombre de *memorias* á una composicion, en que el autor se propone dar cuenta, no de todos los hechos verificados en el período que abrazan las memorias, sino de aquellos solamente en que él mismo ha intervenido, ó que solo él ha estado en situacion de conocer circunstanciadamente. Las *vidas* son historias particulares, no de un suceso, sino de algun personaje. Cada una de estas formas pide diverso plan.

Los anales y las memorias, que mas bien pueden llamarse materiales para la historia que historias formales, piden que se siga rigurosamente el órden cronológico, y son como trozos sueltos. Las vidas, pues que cada una forma un verdadero todo, una historia completa, son susceptibles de cierta unidad. Aunque abrazan todas las acciones memorables del héroe y todos los sucesos en que tuvo alguna parte, como por estos medios llegó aquel al último estado de elevacion ó abatimiento, de prosperidad ó desgracia en que terminó su vida; se ve que refiriéndolos todos á este último término, y haciendo sentir el encadenamiento oculto por el cual unos acontecimientos, que parecen independientes, le condujeron á aquel punto de grandeza ó humillacion en que acabó su carrera; puede y debe el historiodar presentar un cuadro completo, que aunque compuesto de muchas partes, sea verdadera y rigurosamente uno. Esto es lo que no siempre han observado los biógrafos. Los mas de ellos presentan los hechos tan desunidos, que apénas podemos descubrir la influencia que cada uno de ellos tuvo en la suerte final del personaje, y parecen mas bien apuntaciones para escribir su historia, que la noticia formal de su vida puesta ya en órden y arreglada. Las historias particulares son mas susceptibles de esta unidad de plan; y faltaria groseramente á este gran principio de la unidad, tan necesario de observarse en toda composicion literaria, el historiador que limitándose á un solo suceso memorable, no acertase á reunir y enlazar todos los hechos subalternos de que se compone, de modo que formen un solo todo.

Mas difícil es dar esta unidad á una historia universal, y tanto mas, cuanto mas tiempo comprenda y se extienda á mas pueblos. Sin embargo tambien estas pueden y deben ser en cierto modo unas, aun abrazando muchos siglos y tanta multitud de hechos, al parecer inconexos. Para esto es menester que el autor se proponga siempre como centro, en el cual vengan á reunirse todos los sucesos que refiere, el último es-

tado de poder ó decadencia, de ilustracion ó barbarie, á que vino ó vinieron á parar la nacion ó naciones de que está tratando. La historia entera del linaje humano puede hacerse una, si se saben encadenar sus diversas épocas y todas las revoluciones particulares de los pueblos, de manera que se vea por qué grados y por qué serie de causas las familias primitivas, dispersadas en Babel, se fueron sucesiva y gradualmente reuniendo en pequeñas sociedades; cómo estas se fueron incorporando unas con otras y formaron Estados muy populosos; cómo estos se desunieron despues, y formaron naciones mas limitadas; cómo y por qué combinacion feliz de circunstancias algunos pueblos llegaron en ciertas épocas á un alto grado de civilizacion; cómo luego por un concurso de acontecimientos fatales decayeron de aquel punto de saber y cultura; y cómo esta renació, se aumentó, se extendió y ha llegado al estado en que hoy la vemos. Este es el modo único de dar interes á la historia y de hacerla útil. Saber lo que ha pasado, por solo saberlo, puede servir de pasatiempo; pero si á este se ha de juntar la utilidad, es menester que lo pasado nos instruya para lo venidero; y esto solo puede conseguirse, si se nos hace ver, cómo ha influido en nuestra suerte actual buena ó mala. Si es buena, para que fomentemos las causas de nuestra prosperidad; si es mala, para que evitemos los errores que á ella nos han conducido. Para saber coordinar una grande historia de este modo filosófico é instructivo, se necesita mucho talento.

Narracion.

A cuatro pueden reducirse las dotes de toda narracion histórica, cualquiera que sea la clase y forma de la composicion, es decir, ya la historia sea general ó particular, ya la vida de un solo personaje, y ya se escriba en forma de anales ó de memorias. Estas dotes son *claridad*, *brevedad*, *ornato*, *dignidad*.

La claridad consiste en que *los hechos se refieran con órden, y de modo que se vea su conexion*. Para conseguirlo es menester que el historiador siga el órden de tiempo, sin equivocar ni fechas ni lugares, ni otras circunstancias que sea conveniente distinguir; que no nos lleve repentinamente de un país á otro, que no interrumpa la relacion de un hecho para intercalar la de otros totalmente inconexos, que no corte el hilo con inoportunas ó inútiles digresiones, que pase de un

acontecimiento á otro con naturalidad, fundando la transicion, no en razones de conexion vagas y arbitrarias, sino en la dependencia misma de los hechos; y sobre todo que halle medio de formar una sola cadena de tanta multitud de sucesos, al parecer incoherentes. Para esto es menester no poca habilidad y destreza: es preciso que el historiador domine enteramente la materia, y sea capaz de verla toda desde un solo punto de vista.

La brevedad exige que el historiador *pase rápidamente por los sucesos poco interesantes*; y hasta en los que sean de mayor consideracion por sí mismos, ó mas fecundos en consecuencias, debe omitir las circunstancias inútiles, escoger las mas relevantes y presentarlas por el lado mas luminoso. Unas pocas circunstancias notables bien escogidas nos pondrán á la vista los hechos, mucho mejor que la enumeracion individual de todas sin dejar una, porque entre ellas siempre hay algunas de poca ó ninguna importancia, que el lector adivinará y suplirá fácilmente aun cuando no se le indiquen. Esta feliz eleccion de las circunstancias es lo que se llama *pintura histórica;* parte en la cual ningun historiador moderno ha igualado á los antiguos, particularmente á los cuatro latinos César, Salustio, Livio y Tácito.

La historia admite el ornato y la elegancia en un grado bastante elevado; pero los adornos con que quiere ser engalanada, han de ser de buen gusto y sólidos, no falsos relumbrones ni vana hojarasca. La simple narracion ha de ser rápida; las descripciones y pinturas animadas y vivas; aquella pide cláusulas cortas y sueltas; estas las admiten largas y periódicas, porque el que describe ó pinta, puede reunir mas ideas en un solo grupo que el que narra sencillamente. Todas las gracias de la elocucion, todas las formas oratorias, un lenguaje figurado hasta cierto punto, y un estilo bastante armonioso pueden encontrar su lugar en la historia, señaladamente en las aréngas; si se sabe distribuir todo esto con economía y oportunidad, y si estos atavíos son naturales y no buscados con demasiado estudio.

La dignidad, que es su carácter esencial, *es incompatible con los adornos frívolos, la excesiva brillantez, las sutilezas, los juegos de palabras y los conceptos epigramáticos.* El estilo de la historia no ha de ser vulgar, las expresiones no han de ser bajas, y en ella no vienen bien agudezas, chistes ni chocarrerías. Un estilo burlesco, jocoso y satírico que hiciese

reir, es incompatible con la gravedad de la historia. El que la escriba, debe sostener siempre el carácter de un sabio que habla con la posteridad, y nunca ha de hacer el papel de gracioso ó de bufon. No quiere esto decir que el historiador no pueda variar alguna vez el tono de seriedad, que debe ser el dominante, para hacer sentir, si conviene, las miserias, debilidades, y aun ridiculeces, que suelen andar mezcladas con las cualidades mas nobles y heróicas en el carácter y la conducta de algunos personajes. Pero no debe abusar de esta libertad; y cuando crea útil dar á conocer alguna anécdota satírica haria mejor, dice Blair, en ponerla por nota, que en introducirla en el cuerpo de la obra, exponiéndose á ser demasiado familiar.

Retratos.

Es preciso, dice muy bien Condillac, pintar á los hombres por sus acciones, no de imaginacion; porque los retratos no son interesantes, sino en cuanto son parecidos, y es menester mucho juicio para hacer uno que lo sea. Sin embargo la mayor parte de los que se precian de sobresalir en este género, tienen á lo mas lo que malamente se llama *ingenio*. Andan á caza de *antítesis*, ponen en prensa sus entendimientos para hallar distinciones demasiado sutiles, no piensan mas que en hacer lindas frases, y la única cosa de que no cuidan, es de que su retrato sea el de la persona retratada.

Los retratos, dice Blair, son uno de los mas espléndidos, y al mismo tiempo mas difíciles adornos de la composicion histórica, porque se consideran generalmente como lo mas delicado de la obra; y un historiador que busca el lucimiento, se expone con frecuencia á dejarse llevar de un refinamiento excesivo, por el deseo de mostrarse muy profundo y penetrante. Para esto amontona tantos y tan sutiles contrastes de calidades, que en lugar de caracterizar al personaje, solo consigue deslumbrarnos con expresiones relumbrantes.

Por las juiciosas observaciones de estos dos críticos, y las razones en que se fundan, yo aconsejaria á cualquiera que hubiese de escribir una historia, que no se pusiese nunca en el empeño de hacer retratos formales y extendidos. Los historiadores griegos, como nota Blair, hacen á veces elogios, pero no retratos completos. Tácito tampoco los tiene en el sentido riguroso que en literatura se da á esta palabra, es decir, que no enumera y reune en un solo cuadro todas las cualidades mo-

rales y políticas de algun personaje: lo que hace es dar algunas pinceladas vigorosas, para que se vea su carácter dominante. Y los tan alabados de Salustio no son ciertamente lo mejor de su historia, porque tienen mucho de arbitrarios. En efecto es muy difícil que al hacer el retrato completo de alguno, el autor no sustituya su propia imaginacion á la fisonomía del retratado. Los personajes históricos, igualmente que los dramáticos, se han de pintar á sí mismos por sus acciones y conducta, y no los ha de dibujar la pluma del escritor.

Arengas.

Los historiadores griegos desde Heródoto, y los latinos sus imitadores, insertaron en sus obras ciertas arengas, que suponen fueron pronunciadas por algunos personajes en circunstancias importantes; y ó las refieren textualmente, ó dan un breve resúmen de su contenido. Las primeras se llaman arengas *directas*, las segundas *indirectas*. Algunos modernos, copiando demasiado servilmente á los antiguos, han introducido tambien en sus obras estos retazos oratorios bajo ambas formas. Y como algunas veces son intempestivos, y otras conocidamente fingidos, porque los personajes á quienes se atribuyen, no pronunciaron ni el discurso que el historiador les supone, ni otro parecido; se ha suscitado la cuestion de si tales arengas son ó no adorno legítimo de la historia. Unos las reprueban, otros las defienden, y la disputa está todavía por decidir. Sin embargo, distinguiendo los tiempos y las diversas formas de gobierno de los diferentes pueblos cuya historia haya de escribirse, es fácil resolver la cuestion, y dar reglas seguras para introducir ó no arengas en una composicion histórica.

En los gobiernos en que no hay juntas deliberantes, y en los cuales todas las resoluciones emanan de la autoridad suprema y del solo gabinete, seria ridículo introducir oradores que en discursos formales aconsejen ó disuadan tal ó cual empresa, ó la adopcion de tal ó cual providencia. Mas en aquellos gobiernos en que ó el pueblo entero, ó una junta de sus representantes, ó ciertos cuerpos colegiados deliberan sobre los negocios públicos, y en los cuales es necesario que se arengue al cuerpo deliberante, ya para aconsejarle que tome tal resolucion, ya para demostrarle sus inconvenientes; nadie culpará al historiador, porque refiriendo estos debates, recapitule lo

que en cada ocasion se haya dicho por ambas partes, ó inserte los discursos mismos que se pronunciaron; pero en este caso es menester distinguir de tiempos. Si se trata de juntas deliberantes posteriores al descubrimiento de la imprenta, como por medio de esta las actas de las deliberaciones se hallan consignadas en los periódicos ó en otras memorias coetáneas, el historiador está obligado, para no faltar á la verdad, á dar un simple resúmen de lo que en ellas se dijo, ó si quiere referir los discursos mismos, á copiarlos textualmente, ya enteros, ya sus pasajes mas notables. Pero si se trata de gobiernos deliberantes anteriores á la imprenta, de los cuales es tan difícil encontrar registros auténticos que hayan conservado las literales discusiones; el historiador puede suplirlas, poniendo en boca de los respectivos oradores, sino sus palabras mismas, lo que verosímilmente debieron decir atendidas las circunstancias. Esto es cabalmente lo que hicieron los historiadores antiguos; y se engañan mucho los que creen que sus arengas son enteramente fingidas. Escriben la historia de unos pueblos, en los cuales todo se hacia con arengas, se encuentran en su narracion con hechos en que necesariamente debieron intervenir, y á falta de copias literales de las que se pronunciaron, dan las que á su parecer se acercan mas á las verdaderas. No veo porqué se les ha de censurar en esta parte. Quizá alguna vez habrán hecho hablar á un personaje en ocasion en que él no habló: yo lo dudo; pero aun suponiéndolo, este caso será rarísimo. En Tucídides, que es el historiador que tiene mas arengas, no hay una sola puesta en boca de un personaje que no pronunciase entónces un discurso delante de la junta, á quien la arenga se supone dirigida; y si no dijo literalmente el que Tucídides le presta, debió de decir uno sustancialmente parecido. El mismo historiador nos dice, que puso el mayor cuidado en que sus arengas se acercasen todo lo posible á las que fueron realmente pronunciadas.

Por otra parte las arengas de los antiguos tienen la gran ventaja de que en ellas el historiador, sin mostrarse y sin que parezca que lo intenta, nos da noticias muy preciosas sobre la política de aquellos antiguos Estados, sobre los secretos móviles de su conducta, sobre los intereses de los diferentes partidos, y sobre otros objetos no ménos interesantes; noticias que con dificultad hubiera podido interpolar en la narracion, sin interrumpirla intempestivamente y con demasiada frecuencia. Sin embargo, como en todo puede haber exceso, no tendré difi-

cultad en confesar que Tucídides multiplicó sin necesidad las arengas directas, que estas son generalmente demasiado largas, y que en varias ocasiones hubiera hecho mejor en contentarse con una breve indicacion indirecta de los puntos capitales contenidos en las que imita.

Reflexiones.

Sobre esta especie de aforismos políticos ó morales, con que un historiador puede y debe dar realce á su narracion, es necesario prevenir en primer lugar, que las reflexiones sean nuevas, sólidas, interesantes, profundas, breves y nacidas de los hechos mismos. Por consiguiente deben condenarse todas las que, ó sean comunes y trilladas, ó no estén fundadas en la verdad, ó no presenten una instruccion útil é importante, ó sean tan obvias que al lector ménos perspicaz se le ofrecerian, ó se prolonguen demasiado, ó no tengan inmediata conexion con los hechos sobre que recaen.

En segundo lugar, las reflexiones incorporadas en la narracion como parte del pensamiento mismo narrativo, hacen mas efecto que propuestas con separacion bajo la forma de aforismo ó sentencia. Por ejemplo, hablando Tácito del odio secreto que Livia y Tiberio tenian á Germánico, y que él principió á traslucir, dice que « estaba acongojado por los odios de su « abuela y de su tio, odios cuyas causas eran mas activas, « porque eran injustas »; *quorum causæ acriores, quia iniquæ.* Esta profunda, nueva, interesante y sólida reflexion, á saber, que el odio de los hombres es mas intenso cuanto mas injusto, hace mejor efecto enunciada de este modo, que si la hubiese propuesto aparte y en forma de sentencia. Al contrario, cuando al hablar del modo con que Domiciano trató á Agrícola, añade: « Es propio del hombre aborrecer á aquel á « quien ha ofendido. » *Proprium humani ingenii est odisse, quem læseris:* la observacion es exacta y bellísima, y está bien aplicada; pero el modo de hacerla es, como nota Blair, demasiado abstracto y filosófico.

Finalmente, de cualquiera modo que se propongan, y aunque reúnan todas las buenas cualidades indicadas, es menester no prodigarlas con excesiva profusion. El historiador no ha de aspirar á parecer constantemente profundo; basta que se muestre tal de tiempo en tiempo y con oportunidad. Tácito es hasta ahora el primero de los historiadores en esta parte de las reflexiones, y quizá lo será siempre.

ARTÍCULO II.

Historia ficticia.

Bajo este título se comprenden las composiciones llamadas comunmente *novelas* y *cuentos;* composiciones que solo se distinguen de las historias verdaderas en que los hechos y sucesos que en ellas se refieren no han pasado realmente, sino que son fingidos por el autor.. Sin embargo, esta sola diferencia las constituye en una clase muy diversa, pues en órden á la persona del autor, la circunstancia de ser los hechos fabulosos le exime de casi todas las obligaciones que lleva consigo el cargo de historiador. Ni la instruccion que exigen es tan vasta y la fidelidad tan escrupulosa, ni la eleccion de los hechos tiene otra regla que la voluntad del que los inventa, ni el estilo pide en muchas de ellas un tono tan serio como la historia verdadera. Pero si por esta parte presentan ménos dificultades, bajo otros respetos son de muy difícil ejecucion; y así es que entre tantos miles de novelas como se han escrito, hay muy pocas que puedan llamarse clásicas. Por su naturaleza son composiciones rigurosamente poéticas, y de consiguiente es tan difícil sobresalir en este género de obras, como en cualquier otro de las que se llaman de imaginacion. Ademas, las reglas á que están sujetas, son, como vamos á ver, muy severas, y el observarlas no es tan fácil como cree la turba de escritorzuelos que tan osadamente se arrojan á escribir novelas.

Mas ántes de pasar á exponer estas reglas diré algo acerca de los diferentes asuntos sobre los cuales se han escrito novelas, y de las varias formas bajo las cuales se han presentado, previniendo ántes que las novelas y los cuentos no se distinguen mas que en la extension. Cuando los sucesos que contienen son muchos y abrazan un período considerable de tiempo, se llaman *novelas;* cuando son pocos y no ocupan mucho tiempo, toman el nombre de *cuentos;* sin que sea fácil, ni muy importante tampoco, fijar con rigurosa exactitud sus respectivos límites, y determinar la extension que ha de tener un cuento para que merezca ya el título de novela En esto hay mucha arbitrariedad. Tambien es necesario prevenir que las que yo llamaré siempre *novelas*, son las que los franceses llaman *romans*, y algunos de los nuestros con un imperdonable galicismo han llamado tambien *romances.* Esta palabra está destinada entre nosotros á significar, no historias

de hechos fingidos, sino una de las varias formas de nuestra versificacion.

NÚMERO 1.°

Asuntos sobre que se han escrito historias ficticias, y sus varias formas.

La invencion de sucesos fabulosos, ó para comunicar por medio de estas ficciones alguna instruccion útil, ó para solo entretener la ociosidad de los oyentes, es tan antigua como el mundo. Todas las naciones han tenido desde el primer período de su existencia fábulas, consejas y cuentos de hechos maravillosos, con que las familias, reunidas alrededor de sus hogares en invierno, ó tomando el fresco en verano, pasaban entretenidamente una parte de las noches, cuando por lo largas ó calurosas no podia el sueño llenarlas enteramente. Todavía hoy lo estamos viendo en aquellas familias, que por habitar en el campo ó en pequeñas poblaciones, carecen de los recursos que las grandes ciudades ofrecen, para distraer y ocupar la ociosidad. ¿Qué seria pues, cuando las familias eran independientes, y no se conocia mas sociedad que la doméstica?

Estas consejas, inventadas al principio solo para engañar el tiempo y llenar agradablemente ciertos momentos de ocio, fueron haciéndose mas útiles y adquiriendo mayor celebridad, á medida que la civilizacion se aumentaba. Así vemos que desde tiempos muy antiguos se inventaron ya ficciones de varias especies y formas, para corregir los vicios de los hombres, poniéndoles á la vista las desgracias á que nos arrastran las pasiones; y que otras mas extensas é ingeniosas, y compuestas con mas artificio, continuaron sorprendiendo la imaginacion con aventuras maravillosas. Estas ficciones domésticas, esparcidas luego por todo el pueblo y comunicadas de boca en boca, formaron por mucho tiempo, juntamente con los cánticos sagrados y marciales, toda la literatura de las naciones en los primeros períodos de su civilizacion, hasta que mas adelantada esta, se fueron creando, perfeccionando, distinguiendo y separando unos de otros los varios géneros de composiciones literarias que hoy conocemos.

En este estado, y habiéndose apoderado la poesía propiamente dicha de varias de estas ficciones, los cuentos en prosa formaron una clase á parte, que sobre diferentes asuntos y bajo diversas formas ha continuado hasta nuestros dias, y con-

tinuará siempre, ejercitando el ingenio de muchos escritores. Y si están bien escritos, serán siempre leidos con gusto por toda clase de personas, señaladamente por los jóvenes. Porque el amor á lo maravilloso y el gustar de ficciones ingeniosas, no es, como creen algunos, efecto de corrupcion, sino cierta inclinacion natural fundada en la grandeza y dignidad del entendimiento humano. *Los objetos del mundo real*, dice Bacon citado por Blair, *no llenan el ánimo ni le satisfacen enteramente; buscamos alguna cosa que ensanche mas el corazon: apetecemos hechos mas heróicos y brillantes, acaecimientos mas variados y maravillosos, un órden de cosas mas espléndido, una distribucion mas general y justa de recompensas y castigos que lo que estamos viendo; y no hallando estas cosas en las historias verdaderas, recurrimos á las ficticias.* Así es que todas las naciones las han tenido y apreciado. Los indios, los persas y los árabes fueron todos famosos por sus cuentos: los antiguos griegos tuvieron y alabaron mucho los *jonios* y *milesios* que ya han perecido, y que segun la noticia que de ellos queda, se versaban sobre aventuras amorosas expuestas con demasiada desnudez; y de las muchas novelas que sobre el mismo asunto escribieron con mas decencia en épocas posteriores, se conservan todavía algunas, que aunque no perfectas en su línea, no carecen de mérito, merecen ser leidas, y han servido de modelo á varios escritores modernos.

En los siglos medios el sistema feudal, el uso de los duelos, el establecimiento de los torneos, la institucion de las órdenes militares y otras varias causas dieron orígen á un sistema de caballería andantesca, que fué entónces el asunto de todas las novelas, en las cuales no se propusieron sus autores otro fin, que sorprender la imaginacion con aventuras maravillosas, extravagantes é inverosímiles. Caballeros errantes de valor mas que heróico y de fuerzas mas que humanas, mágicos, hechiceras ó hadas, dragones, gigantes, hombres invulnerables, caballos con alas, castillos encantados; tales son las ficciones monstruosas é increibles que recibia con ansia la grosera ignorancia de aquellas edades, como tan conformes á las ideas supersticiosas que entónces dominaban. Estos delirios alimentaron por algunos siglos la curiosidad pública en casi todas las naciones de Europa, hasta que el inmortal Cervántes, la abolicion de los torneos, la prohibicion de los duelos, la mayor cultura, el renacimiento de la buena filosofía, y la mudanza

en los usos y las costumbres derribaron la disparatada máquina de los libros de caballería, y comenzaron á dar otra direccion á las historias ficticias.

En Italia y en España se escribieron primero novelas pastoriles mezcladas de prosa y verso, compuestas, mas bien para insertar algunos de estos que sus autores habian compuesto sobre diferentes asuntos, que para presentar una accion verdaderamente pastoril; y al fin pararon en referir aventuras cómicas y truhanescas sucedidas á personajes del ínfimo populacho.

En Francia se escribieron novelas que podemos llamar históricas; unas épicas, como el *Telémaco*, y otras amorosas, pero cuyos personajes eran héroes buscados en la historia verdadera. Tales son el *Ciro*, la *Clelia* y la *Cleopatra*. En estas se desterraron ya los dragones, los nigrománticos, los castillos encantados y los caballeros andantes. Pero, conservando aun mucho de lo maravilloso, siendo los caractéres violentos, el estilo hinchado, y las aventuras inverosímiles, era imposible que agradasen por mucho tiempo en un siglo filosófico y de buen gusto. Así el aplauso que tuvieron al principio, fué de corta duracion.

Poco despues tomaron otro aspecto; y de novelas heroico-amorosas vinieron á parar en novelas familiares. Y aunque los primeros ensayos no fueron muy felices, poco á poco se fueron mejorando. En Inglaterra fué donde primero se trató de dar á estas composiciones cierta tendencia moral, y cierto grado de utilidad que ántes no habian tenido, y desde entónces su objeto principal fué imitar la vida y los caractéres de los hombres. Se presentaron personajes de la clase media de la sociedad en situaciones extraordinarias é interesantes, por cuyo medio se manifestase lo laudable ó defectuoso de sus caractéres y de su conducta; se procuró hacer amable la virtud y odioso el vicio; se interesó la sensibilidad de los lectores con pinturas animadas de las desgracias á que el error, ó una fatal combinacion de circunstancias, puede arrastrar aun á las personas virtuosas; se descubrieron los odiosos medios de que los malvados se valen para seducir la inocencia, y se pintó el castigo que tarde ó temprano encuentran los crímenes y los vicios. En suma las novelas tomaron desde entónces un aspecto de moralidad que las hace en el dia dignas de la atencion de la crítica, y las coloca en una clase particular de composiciones literarias, sujeta á las reglas que luego veremos.

Debo advértir que en todas las publicadas hasta el último período de que acabo de hablar, conservaron los autores la forma histórica, refiriendo los sucesos en una narracion adornada con arengas, como en las historias verdaderas; pero que algunas de las últimas han parecido en forma de cartas que se suponen escritas por los mismos actores, con cuya ficcion ellos, y no él autor, son los que cuentan los hechos; y esta es la única variedad que han recibido en su forma, de cuyos inconvenientes y ventajas hablaré mas adelante.

NÚMERO 2.°

Reglas de la historia ficticia.

Siendo las novelas composiciones poéticas, y no habiendo sido excluidas de las que se comprenden bajo este título, sino porque les falta la circunstancia de estar escritas en verso, es claro que casi todas las reglas á que están sujetas, serán las mismas que veremos, cuando se trate de la epopeya, tragedia, comedia y fábula. Y como el anticiparlas ahora, para omitirlas entónces, seria inoportuno, y el repetirlas despues, inútil y fastidioso; solo haré aquí unas cuantas observaciones que mas directamente se refieren á las novelas.

En primer lugar, pues estas, segun el aspecto que últimamente han tomado y el único que puede hacerlas apreciables, son verdaderas lecciones de moral, en las cuales por medio de ingeniosas ficciones se trata de inspirar amor á la virtud y horror al vicio, de disipar las ilusiones de las pasiones, y de corregir los defectos ménos graves y aun las solas ridiculeces de los hombres; es necesario que *ante todas cosas reine en ellas constantemente la moral mas pura*, que sus autores no se permitán la menor liviandad, ni siembren máximas, que de cualquier modo puedan ser opuestas á las buenas costumbres, que no autoricen errores peligrosos en ningun género, y que al contrario procuren combatir las erradas opiniones de la multitud y las supersticiones populares (1).

En segundo lugar, como, aun siendo muy ejemplares, serian insípidas, si la moralidad no va envuelta en hechos capaces de interesar á los lectores, es indispensable que *el autor*

---

1. Bajo ese punto de vista, ni *Dumas* ni *Sue* escribirian una sola novela, ni una sola escena dramática. Se han constituido maestros del escándalo, y como el público aplaude sus producciones, creen, con Salvá, que lo *malo* está en la obediencia á los preceptos, y lo *bueno* en el desórden de los pensamientos y la licencia de la lengua.

sepa inventar una serie de sucesos tales, que por su novedad, por lo variado de los acontecimientos, y por las apuradas situaciones en que coloque al personaje principal, es decir, al héroe ó heroina de la historia (porque en estas, como en los poemas épicos, debe haber siempre un como protagonista, *interesen vivamente la atencion, y la mantengan despierta.* Para esto es menester que esté dotado de una rica, viva y fecunda imaginacion. Cuando se recomienda el interes en las novelas, no se quiere decir que los hechos que se inventen, sean extravagantes ó inverosímiles; al contrario.

En tercer lugar, es necesario que *la severa razon y el juicio presidan á la invencion de la fábula*, es decir, que los lances sean nuevos, pero no increibles, varios, pero no muy complicados, y las situaciones del héroe peligrosas, mas no desesperadas, y tales que sin un milagro no haya podido evitar el riesgo que le amenazaba. En suma, es menester no confundir dos cosas que son muy diversas; interesar ó sostener la atencion de los lectores, y sorprender la imaginacion con lo inesperado de los lances y la enredosa complicacion de la fábula. Por no haber tenido presente esta distincion algunos escritores de novelas, como el griego Heliodoro y nuestro Cervántes, no acertaron á dar un interes verdaderamente dramático, ni aquel á su *Teágenes*, ni este á su *Pérsiles*. Lo que hicieron fué hacinar una sobre otra aventuras inverosímiles, y sacar á sus personajes de los peligros por medios absolutamente improbables, olvidándose de que este no es el camino verdadero para interesar al lector. Porque si estos disparates pueden por un instante agradar á la imaginacion acalorada, acude luego la razon, y haciendo sentir que aquello no pudo pasar así, destruye toda ilusion y la convierte en desprecio. En estos escritos, mas que en ningun otro, es menester tener siempre á la vista el *incredulus odi* de Horacio. Esto no se entiende con las alegóricas ni con las satíricas. En estas clases, con tal que la alegoría sea instructiva en las primeras, y la sátira fina en las segundas, se disimula la inverosimilitud de los sucesos.

En cuarto lugar, *es preciso variar y diversificar mucho los caractéres, dibujarlos con mucha exactitud, contrastarlos debidamente, y sobre todo sostenerlos.* Y aunque esto es comun hasta cierto grado á todas las composiciones que tienen algo de dramáticas, es decir, en las cuales se hace hablar y obrar á ciertos personajes; es mucho mas importante y ne-

cesario en las novelas. En las otras basta delinear sus principales facciones y algo abultadas, por decirlo así, porque han de ser vistos á cierta distancia; en las novelas es menester pintarlos mas individualmente, y señalar bien los perfiles. La eleccion de los caractéres, la habilidad en pintarlos y distinguirlos, y el cuidado en sostenerlos, son las circunstancias que mas realzan el mérito de las novelas.

En quinto lugar, *es necesario que el autor esté dotado de una sensibilidad exquisita, fina y ejercitada, para que así pueda pintar toda suerte de escenas* patéticas, ya tiernas, ya horrorosas, ya alegres, ya tristes, y conmover por este medio el corazon de los lectores. Esto es lo que principalmente se busca en las novelas morales. Y aunque estas pueden dividirse en tres clases, las *sentimentales*, las *de imaginacion* y las *de costumbres*, y que lo patético es mas necesario en las primeras que en las segundas y terceras; sin embargo aun en estas se requiere en mas alto grado que en otras composiciones análogas, cuales son la epopeya y la comedia. El poema épico habla principalmente á la imaginacion, procurando excitar la admiracion de los lectores; la comedia se dirige á la razon, haciéndola sentir la incongruencia que se observa entre lo que los hombres hacen, y lo que su interes exigia que hiciesen; pero las novelas, aun las de las dos últimas clases, se encaminan mas derechamente al corazon, para hacerle amar lo que es perfecto y detestar lo defectuoso.

En sexto lugar, *se debe darlas unidad;* para lo cual se observará lo que se dijo de las historias, á saber, que todos los sucesos se refieran al desenlace final, ya sea este feliz, ya desgraciado. La moralidad que resulta del éxito ó desenlace, es el centro al cual deben venir á parar todos los sucesos por divergentes que parezcan; como que no deben ser inventados sino para conducir al héroe á aquella situacion de abatimiento ó de triunfo, de dicha ó de infortunio, de la cual resulta la leccion que el autor se propone dar á los hombres. Los funestos efectos, por ejemplo, de la mala educacion, de la pasion del juego, de un amor inconsiderado, de un matrimonio contraido por miras de interes, etc , etc., serian en otras tantas novelas los puntos céntricos, á que deberian referirse todos los sucesos esparcidos en el curso de la obra.

En sétimo lugar, *el estilo ha de ser tan elegante como permita el asunto, atendidas todas las circunstancias.* Las novelas son precisamente, entre las composiciones de prosa,

las que exigen mayor cuidado en esta parte; y aun en las que piden el tono familiar, es imperdonable el menor descuido, la menor negligencia, el mas lijero desaliño. Porque, como se leen por entretenimiento, lo que principalmente se busca en ellas, es el placer. La moralidad misma que encierran y la instruccion que pueden suministrar, serian mal recibidas, si no viniesen ataviadas con las galas del estilo. Por consiguiente, al tiempo de escribirlas, es necesario tener siempre á la vista cuanto el arte previene en órden á la verdad, solidez, claridad y naturalidad de los pensamientos, á la pureza, correccion, energía y demas cualidades de las expresiones, al buen uso de las formas oratorias, al empleo del sentido figurado, y á la fácil, desembarazada y armoniosa coordinacion de las cláusulas.

Acerca de la forma que puede darse á las novelas escribiéndolas, ó como narracion histórica en persona del autor, ó como correspondencia epistolar entre algunos personajes, en la cual el lector vaya instruyéndose de los acontecimientos, caractéres, etc., ya dejo indicado que esta innovacion tiene sus inconvenientes y sus ventajas. En efecto, la forma epistolar hace mas dramática la narracion, el autor no se muestra nunca, los personajes están siempre en la escena, y por este medio se pueden introducir con naturalidad muchas circunstancias, muchos cabos sueltos, por decirlo así, que en una narracion seguida seria difícil reunir con la accion principal. Pero al mismo tiempo es innegable, que la forma epistolar obliga tambien á entrar en varios pormenores nada interesantes, á repetir dos veces muchas cosas, y á aumentar inútilmente el volúmen con todas las fórmulas epistolares de fechas, cortesías, etc. Así, todo bien compensado, me parece preferible la narracion seguida y en boca del autor, variada con los discursos directos de los actores, cuando puedan oportunamente introducirse, amenizada con las descripciones que el asunto exija, adornada con episodios ó cortas digresiones, que tengan sin embargo estrecha conexion con los hechos á que se refieran, y sembrada de oportunas y juiciosas reflexiones como en la historia verdadera.

CAPITULO II.

OBRAS DIDÁCTICAS.

Ya dije que bajo este título se comprenden todas *las com-*

posiciones en que el autor se propone instruir á sus lectores sobre objetos de ciencias ó artes. Y aunque tales obras son innumerables, pues la mayor parte de los libros que existen y existirán pertenecen á esta clase; sin embargo, si observamos que todos ellos son, ó disertaciones sueltas sobre algun punto determinado, ó cuerpos enteros y sistemáticos de doctrina sobre una ciencia ó arte en toda su extension, ó sobre alguna de sus partes; y que estos tratados completos son, ó magistrales y dirigidos á los lectores iniciados ya en la ciencia, ó elementales para instruccion de aquellos que no la han saludado todavía; veremos que las obras didácticas pueden reducirse á tres clases principales: 1.ª disertaciones, 2.ª tratados magistrales, 3.ª elementos.

ARTÍCULO PRIMERO.

Disertaciones.

Comprendemos bajo este nombre, no solo las composiciones que materialmente tienen este título, sino los tratados sueltos sobre objetos de ciencias y artes, ya sean dirigidos á todo el público, ya presentados ó leidos á un cuerpo literario con el título de *memorias*. Tales son las de la Academia de ciencias de Paris, la de inscripciones, y otras varias en todas las naciones cultas de Europa: tales los artículos literarios insertos en los periódicos, etc., etc.

Acerca de estas obras, todo lo que puede prevenirse á los que quieran escribirlas es, que escogida ya la materia y habiéndola meditado y estudiado muy á fondo, que es lo mas esencial, no descuiden el estilo, creyendo que los engalanamientos y las flores de la elocuencia son incompatibles con la austera gravedad de la filosofía y de las ciencias. Estas desechan en efecto todo adorno frívolo, estudiado, pueril y relumbrante; pero admiten muy bien, y aun exigen cierta moderada elegancia. Sobre todo piden el mas alto grado posible de claridad y precision. Y como para que un escrito le tenga, es necesario que el autor ponga el mayor cuidado en la eleccion de los pensamientos y de las expresiones, y en la composicion de las cláusulas, resulta que el que se propone escribir sobre algun asunto científico, debe tener muy estudiadas la lengua que haya de emplear y las reglas de la elocuencia, y atender á ellas sin perderlas nunca de vista. No logrará probablemente instruir á sus lectores, el que no sepa empeñar su atencion é

20

interesarlos en el asunto por el modo mismo de presentarle. Un lenguaje incorrecto y no castizo, un estilo desaliñado y confuso, unas cláusulas oscuras, embarazosas y mal construidas, harian que el tratado mas importante por el fondo se cayese de las manos. Aun cuando buscamos principalmente la instruccion, queremos que esta nos sea comunicada de una manera agradable, ó que por lo ménos no nos fatigue y ofenda. Si todos los que se meten á escribir sobre asuntos científicos, observaran con cuidado esta regla, tendríamos sin duda ménos obras didácticas, pero las que hubiese, serian mas útiles, mas instructivas y mas leidas. Pero siendo tantos los que toman la pluma sin saber manejarla, no es extraño que entre los innumerables volúmenes que se han dado y dan diariamente á luz, sean muy contados los que pueden leerse con gusto.

Mas si muchos escritores didácticos han mirado con desprecio la parte del estilo, y contentos con enseñar verdades, han descuidado hacerlas interesantes por la manera misma de presentarlas, otros, al contrario, han puesto en esto demasiado estudio; y llenos de lo que aprendieron en las aulas sobre tropos, figuras y elegancias, han creido que todo escrito debia ser una composicion oratoria, y como ellos decian una *oracion retórica*, y han recargado sus tratados científicos, particularmente las disertaciones académicas, de figuras muy oratorio-poéticas, como las apóstrofes, exclamaciones, prosopopeyas, etc. Este es un error: las formas que convienen á las composiciones didácticas, son las llamadas *de raciocinio*, señaladamente los símiles ilustrativos, y los ejemplos tomados de los hechos y caractéres de los hombres. Todo asunto moral y político los admite naturalmente, y siempre que son introducidos con oportunidad, hacen buen efecto. Porque, como dice Blair, ademas de dar variedad al escrito y aliviar el ánimo de la fatiga del raciocinio, convencen mas que los mismos argumentos, pues sacando la filosofía del campo de las abstracciones, hacen en cierto modo sensibles y palpables sus verdades.

ARTÍCULO II.

Tratados magistrales.

Estos piden ante todas cosas un estilo puro, correcto, preciso, claro y limpio de toda superfluidad, y admiten ménos ornato que los tratados sueltos y disertaciones académicas. Lo que principalmente requieren, es el órden y encadenamiento en

las ideas, la claridad del plan, la buena distribucion de todas las partes, y el cuidado de no confundir bajo un mismo título cosas que sean realmente distintas. Pero al mismo tiempo deben evitarse las inútiles y demasiado prolijas divisiones y subdivisiones de los escolásticos.

Lo segundo que debe observarse en esta clase de escritos, es no descender á los últimos pormenores, y no recargarlos con aquellas ideas intermedias, que los lectores á quienes se destinan, podrán suplir fácilmente. Como se les supone instruidos, ó á lo ménos bastante iniciados en los misterios de la ciencia, es necesario no entrar en largas explicaciones de lo mismo que saben, ó deben saber.

Lo tercero que debe evitarse, es la pedantesca manía de ostentar erudicion. El autor de una obra científica puede indicar en el prólogo las fuentes en que ha bebido, y los autores que ha consultado, puede dar una breve historia de la ciencia hasta su tiempo, describir sus progresos, y señalar el punto en que la dejaron sus predecesores; pero llenar de citas y de textos el cuerpo de la obra, y hacer comparecer una multitud de autores para que, segun la graciosa expresion de Cervántes, *digan lo que él se sabria decir sin ellos*, es pueril é insufrible pedantería. Las citas vienen bien, cuando es necesario apoyar la doctrina ó comprobar el hecho con la autoridad ajena; los textos son oportunos y aun necesarios, cuando otro escritor ha expresado ya tan felizmente el pensamiento que vamos á enunciar, que variando la expresion habríamos de debilitarle.

En cuarto lugar, y por la misma razon, es menester no emplear demasiados términos técnicos de los usados ya, y no introducir otros nuevos sin urgente necesidad. Es ridículo, dice muy bien Condillac, recurrir á una lengua sabia, para expresar ideas que tienen nombre en las vulgares. Esto es poner obstáculos al progreso de las ciencias, aumentar su dificultad, y querer persuadir que se sabe mucho, cuándo se saben palabras.

En quinto lugar, el autor no debe hablar demasiado de sí mismo, como hacen los que malgastan el tiempo y el papel en informar al público de sus estudios, de sus vigilias y de los obstáculos que han tenido que vencer; los que hacen la enumeracion de todo lo que en la materia se les ha ocurrido y despues han desechado, y de todas las opiniones que en otro tiempo tuvieron y ya han abandonado; y los que sobre cada

punto dan la historia de todas las tentativas que se han hecho y no han tenido el resultado que se deseaba, é indican para cada cuestion muchos medios de resolverla, cuando se busca uno solo. Esto, como observa juiciosamente el mismo Condillac, solo sirve para hacer abultado un libro y fastidiar al lector; y si de semejantes obras se cercenase todo lo inútil, no quedaria casi nada.

ARTÍCULO III.

Elementos.

Todo cuanto se ha dicho de los tratados magistrales, puede aplicarse tambien á los elementos, á excepcion de que en estos es necesario no omitir las ideas intermedias, porque los lectores, que no saben todavía la ciencia, no podrian suplirlas. Es menester entrar en explicaciones mas prolijas, porque se trata con personas que oyen hablar de aquella materia por la primera vez, y para quienes todos los objetos son nuevos: conviene hacer transiciones formales, y no hay inconveniente en dividir y subdividir la materia cuanto sea necesario, para que los objetos se presenten con la debida separacion. Pero ademas hay que hacer sobre los elementos algunas observaciones que les son peculiares.

Primeramente, no solo no admiten las expresiones figuradas, que hasta cierto punto pueden emplearse en los tratados magistrales, sino que desechan formalmente todas las que no sean necesarias, para dar á las expresiones un grado de claridad y precision que sin ellas no podria obtenerse. Propiedad en los términos, cláusulas fácil y claramente construidas, sumo órden y encadenamiento en las ideas; hé aquí lo que unos elementos de cualquiera ciencia ó arte exigen mas imperiosamente que ninguna otra composicion.

En segundo lugar, es necesario no emplear ningun término técnico sin definirle bien y fijar exactamente su significacion; cosa de que en un tratado magistral podemos dispensarnos, porque se supone que los que han de leerle, saben ya la lengua de aquella ciencia.

En tercer lugar, no se variará en ellos la acepcion de los ya usados y recibidos, como hacen algunos que creen haber formado unos elementos nuevos, porque han alterado la significacion de las voces; de suerte que estando escritos en la misma

lengua que los anteriores, perece que son su traduccion y no se diferencian de ellos sino por el dialecto.

En cuarto lugar, los términos técnicos deben irse definiendo á medida que se emplean; y no como hacen algunos, que colocan al frente de la obra una larga lista, ó especie de diccionario, de todos los términos usados en la materia de que trata.

En quinto lugar, en órden á las definiciones de los objetos y fenómenos de que se habla, ademas de no darlas, cuando aun no pueden ser entendidas, sino cuando por medio de análisis bien hechas se haya facilitado su inteligencia, es menester no empeñarse en definirlo todo. Hay ideas simples que no se pueden descomponer en otras, y de consiguiente no son susceptibles de definicion; y las que se dan como tales, no son mas que oscuras perífrasis, palabras vacías de sentido, y á lo mas explicaciones de las causas. Así, por ejemplo, es imposible definir el calor. Todo lo que puede hacerse es dar á conocer mas ó ménos perfectamente la causa que le produce, á saber, el calórico; pero la sensacion que este produce en nosotros, no admite mas definicion que su nombre mismo.

ARTÍCULO IV.

Varias formas de las obras didácticas.

La forma mas comun de estos escritos, y la que realmente les conviene, es la exposicion seguida hecha por el autor mismo. Pero como varios escritores antiguos emplearon la del diálogo, y algunos modernos los han imitado, diré brevemente lo que me parece sobre esta manera de tratar los asuntos científicos.

La forma de diálogo tiene á primera vista algunas ventajas, porque dando á las composiciones cierto aire dramático, debe hacer mas interesante su lectura, y porque introduciendo personajes de diferentes opiniones, se pueden exponer con mas fuerza los argumentos en contra. Sin embargo, si se examina bien la materia, hallaremos que estas ventajas, si es que se encuentran en algun diálogo científico (porque en la mayor parte de los hasta ahora publicados faltan absolutamente), no compensan de ninguna manera los inconvenientes que tiene este modo de tratar las ciencias. La incesante repeticion de las fórmulas, *dijo A, respondió B, replicó C*, si el autor refiere la conversacion, y aunque las suprima (indicándose al már-

gen por las iniciales de su nombre, cuando habla cada persona), la necesidad de decir mil cosas extranjeras al fondo de la cuestion para hacer natural y verosímil el diálogo; la repeticion inevitable de cada objecion, cuando el uno la propone y el otro la resume para rebatirla; la precision de interrumpir con frecuencia la exposicion de la doctrina, para hacer hablar á los otros interlocutores, porque si uno la expusiese sin ininterrupcion, los restantes serian personajes mudos; la oscuridad que resulta de esta mezcla de los principios que se quieren establecer, y de las objeciones que se pueden hacer contra ellos; el tono dramático, y de consiguiente algo poético, que es preciso tomar en materias que no le admiten naturalmente; todas estas desventajas, digo, y otras mas que pudieran añadirse, me hacen creer que no conviene presentar bajo esta forma las obras rigurosamente didácticas.

El diálogo viene bien en composiciones satíricas sobre asuntos, ya de moral, ya de crítica. En estas, si se sabe manejar, realza mucho su mérito, y las hace muy interesantes. Porqué como en esta clase de escritos se trata de censurar las extravagancias, los defectos y las ridiculeces que se observan, ya en la conducta de los hombres, ya en sus usos y costumbres, ya en sus creencias supersticiosas, ó el mal gusto, la ignorancia y la pedantería de los escritores; todas estas cosas resaltan mas, si se los pone en accion, y se les hace hablar á ellos mismos. Luciano es un modelo perfecto en esta clase de composicion; y hasta anora nadie le ha igualado, aunque le han imitado algunos. Y no es de admirar, porque un buen diálogo satírico sobre asuntos de moral ó de crítica, es mas difícil en su ejecucion que lo que ordinariamente se cree. No basta, dice Blair, introducir diferentes personas que hablen unas despues de otras; es necesario que en su natural y animada conversacion muestren su carácter y se retraten á sí mismas: para lo cual es menester poner en boca de cada una aquellos pensamientos y aquellas expresiones que en efecto emplearian, si hablasen en realidad sobre aquel asunto; cosa muy difícil.

CAPITULO III.

COMPOSICIONES EPISTOLARES, O CARTAS.

No se trata aquí de la forma epistolar que un escritor puede dar á cualquiera composicion. Ya hemos visto que algunos lo

han hecho con las novelas, y otros han tratado tambien de este modo los asuntos de ciencias y de artes, y las discusiones polémicas y críticas. Todas estas composiciones no son una verdadera correspondencia epistolar, ni forman una clase á parte: las que constituyen la que voy á explicar, son las cartas privadas y familiares que un autor ha escrito á algunos de sus amigos ú otros personajes de su tiempo sin intencion de publicarlas; y las que cualquiera puede escribir sobre negocios particulares ó públicos, para comunicar con personas ausentes lo que las circunstancias le obligarian á decirlas de viva voz, si no lo estuviesen.

Las cartas tienen diferentes nombres, ó por mejor decir se dividen en varias clases, segun los diversos fines á que pueden dirigirse, y los asuntos sobre que se versan. Las hay de pésame, enhorabuena y recomendacion; consolatorias, suasorias y disuasorias; de oficio y familiares, de peticion y eucarísticas, esto es, para dar gracias por algun beneficio recibido, etc. Pero como las pocas reglas útiles que pueden darse para su composicion, son comunes á todas ellas, pasaré á indicarlas brevemente, sin contraerlas á clases determinadas.

1.ª *El estilo ha de ser natural y sencillo en el mas alto grado posible*, porque la afectacion y nimio adorno vienen tan mal en una carta, como en la conversacion ordinaria.

2.ª *Esta naturalidad y sencillez no excluyen los pensamientos ingeniosos y profundos;* al contrario, las hacen graciosas é interesantes, si las agudezas no son estudiadas, y las sentencias no se prodigan con exceso.

3.ª *El lenguaje y el tono han de ser familiares en aquel grado que corresponda á la mayor ó menor intimidad que haya entre los dos corresponsales, á la mayor ó menor importancia del asunto sobre que se verse la correspondencia, y á la mayor ó menor dignidad de la persona á quien se dirige la carta.* Si esta no es de oficio, sino de particular á particular, aun siendo escrita al mas alto personaje, debe conservar cierto aire de familiaridad. Pero esta ha de ser una familiaridad noble, por entre la cual se trasluzca el respeto debido al carácter de la persona con quien hablamos.

4.ª *La sencillez, la naturalidad y el tono familiar que recomendamos en las cartas, no quieren decir un total descuido y desaliño.* Escribiendo al amigo mas íntimo, se debe poner alguna atencion en el estilo, para evitar todo defecto en materia de pureza y correccion. Un lijero descuido en

esta última es disimulable; pero una constante negligencia daria muy mala idea del gusto del escritor.

5.ª *En las cartas no vienen bien por lo general cláusulas muy numerosas, y una coordinacion de las palabras demasiado musical;* basta que las expresiones y su combinacion no sean conocidamente duras.

6.ª Por lo comun *tampoco admiten cláusulas largas y periódicas;* al contrario, la soltura y facilidad en las construcciones, son uno de los caractéres dominantes del estilo epistolar. Esto, como ya se ha dicho respecto de las otras cualidades del estilo, no se ha de tomar tan literalmente, que si alguna vez el pensamiento mismo está convidando á una construccion periódica, dejemos de emplearla. Todo lo que viene naturalmente, todo lo que sale del corazon, tanto en órden á los pensamientos como al modo de presentarlos y de expresarlos, es bueno: el vicio está en la afectacion.

7.ª *Los símiles muy extendidos y circunstanciados, la demasiada erudicion, las alusiones oscuras y remotas, los términos poco usados, el tono muy remontado, las personificaciones, las apóstrofes á objetos inanimados, y otros movimientos oratorios de esta clase, son intempestivos en las cartas;* porque no parecen naturales en el que escribe tranquilamente en su gabinete. Sin embargo, tal circunstancia puede haber, su imaginacion puede estar tan acalorada, y su corazon tan conmovido, que este lenguaje sea el mas propio en su situacion. Entónces puede emplearle: todas las reglas están sujetas al prudente discernimiento del escritor; todas ó las mas son generales, y admiten algunas excepciones.

El modelo mas perfecto que hasta ahora posee la literatura en esta parte, son las cartas de Ciceron. Están escritas con elegancia, pero sin que se conozca el estudio.

SECCION SEGUNDA.

COMPOSICIONES EN VERSO.

Estas se llaman *obras poéticas*, ó simplemente *poesías;* y el que las compone, *poeta*, palabra griega que significa *hacedor*, esto es, *inventor;* porque en efecto, aunque en algunas

no haya rigurosa ficcion, en todas ellas tiene mucha parte la fantasía y la artificiosa invencion del que las escribe. Pueden reducirse á tres clases: la 1.ª comprende todas aquellas, en que el poeta habla él mismo directamente con los lectores por todo el curso de la obra, sin que esto impida que en algun pasaje pueda introducir, hablando por dialogismo ó prosopopeya, una persona verdadera ó fingida; y por esta razon pueden llamarse *directas ó no dramáticas*. La 2.ª aquellas en que él no habla nunca, sino ciertas personas, en cuya boca pone toda la composicion; y se llaman *dramáticas*, es decir, composiciones en las cuales las personas de que se trata *obran*, están en accion. La 3.ª aquellas en que unas veces habla él, y otras alguna ó algunas personas; y se llaman de consiguiente *mixtas*, porque participan del carácter de las dos primeras. Trataré de ellas con separacion; pero antes diré algo sobre el artificio de elocucion que es comun á todas, es decir, del verso.

LIBRO PRIMERO.

DEL VERSO, SU NATURALEZA, ORIGEN Y MECANISMO; DE LA VERSIFICACION CASTELLANA, Y DE LA DIFERENCIA ENTRE EL LENGUAJE Y ESTILO DE LA PROSA Y DE LOS VERSOS.

CAPITULO PRIMERO.

NATURALEZA, ORÍGEN Y MECANISMO DEL VERSO.

¿Quien creeria que habiéndose compuesto obras de verso en todas las naciones cultas hace tantos siglos, y habiéndose hablado tanto acerca de su mecanismo, nadie haya dicho todavía con exactitud, qué cosa es verso, y en qué se diferencia de la prosa? Increible parece; pero es un hecho. Sin embargo, si observamos que las obras compuestas en verso están divididas en porciones simétricas sujetas á una ó mas medidas determinadas, y que al contrario las que se llaman de prosa, están distribuidas en porciones no simétricas, ni sujetas á determinadas medidas; es fácil conocer que lo que se llama *versificacion*, no es otra cosa que *la artificiosa y constante distribucion de una obra en porciones simétricas de determinadas*

dimensiones, y un verso *cada una de estas mismas porciones sujetas á ciertas medidas*.

Los versos no son invencion de esta ó aquella nacion particular, sino comunes á todas, y tan antiguos casi como el hombre : son hasta cierto punto un efecto mecánico de su organizacion, y no han sido inventados por el estudio. El hombre es poeta y músico por naturaleza. Y así como, sin conocer la teoría científica de la música, cantó ya en los primeros períodos de su existencia, es decir, dió á los sonidos de su órgano vocal varios tonos que cuadraban con el estado interior de su alma, y expresaban su alegría ó su tristeza, su admiracion, su asombro, etc.; del mismo modo distribuyó sus expresiones, maquinalmente y sin conocer ninguna teoría métrica, en ciertas porciones, cuya duracion al pronunciarlas correspondiese á la de las modulaciones musicales de su voz. Las medidas á que al principio las sujetase, y la manera de combinarlas no serian, como se deja conocer, las mas armoniosas y felices, ni serian tampoco muy variadas; pero el placer debió de irse sintiendo por grados; y para aumentarle y diversificarle, se fué poniendo ya mas atencion, se mejoraron y variaron las medidas, y la música y la versificacion llegaron á ser un arte, esto es, á reducirse á reglas fijas. El canto y el verso anduvieron al principio siempre juntos, y ni habia músico, que no fuese poeta, ni poeta que no fuese músico, ántes por lo comun cada uno cantaba sus propios versos; pero con el tiempo se dividieron, y las reglas para su respectiva ejecucion formaron dos artes enteramente separadas, aunque bastante análogas entre sí.

Consistiendo la versificacion en distribuir las composiciones en ciertos grupos de palabras (ó mas bien de sílabas, porque puede haber algun verso que no contenga mas que una sola palabra) sujetos á determinadas medidas, y pudiéndose contar el número de las sílabas, y medir el tiempo que se emplea en su pronunciacion; parece que la versificacion puede ser de dos especies, de las cuales la primera consista en que las porciones regulares en que está partida la obra, tengan determinado número de sílabas, y la segunda en que sin fijar el número de estas, sea determinado el de los tiempos que han de gastarse en su pronunciacion. Así se cree generalmente : se dice que el griego y el latin adoptaron esta última, y las lenguas modernas la primera; y se cita como prueba convincente el hecho de que en latin y en griego un mismo verso puede llenarse, sin variar

el número de tiempos, con mas ó ménos sílabas, segun que las breves y largas están mezcladas en distintas proporciones; al paso que en castellano, en frances etc. cada especie de verso tiene constantemente un mismo número de sílabas, pudiendo variar el tiempo que se tarda en pronunciarlas. Sin embargo, si se advierte que aunque nosotros no medimos los tiempos tan compasadamente como los antiguos, no prescindimos de ellos ni podemos prescindir, porque no toda reunion de once sílabas, por ejemplo, forma un verso endecasílabo ni toda la de ocho un octasílabo; sino que ademas es menester que de estas once ú ocho sílabas haya unas acentuadas y otras sin acento, es decir, unas largas y otras breves, y que estén alternadas segun cierta ley que ninguno ha sabido fijar hasta ahora con exactitud, pero que no por eso deja de existir; nos convenceremos de que toda versificacion, se funda en la medida del tiempo que se gasta, al pronunciar las porciones simétricas de sonidos en que está dividida la composicion. Ni puede ser de otra manera. Ya hemos visto que todos los versos se cantaban en otro tiempo; y aunque algunos no están ya destinados á cantarse, han conservado sin embargo la misma estructura que cuando se cantaban. Ahora bien, si cada verso era cantado, es decir, pronunciado con ciertos tonos en un determinado período de tiempos musicales, es de toda necesidad que en su pronunciacion tónica no se gastasen mas ni ménos tiempos que los que abrazaba el período musical á que estaba acomodado, y por consiguiente que toda versificacion se funde, ahora como entónces, en esta medida regular de los tiempos que se emplean en recitar cada uno.

Lo que se dice de la versificacion de los antiguos, no es exacto. Los griegos, y á su imitacion los latinos, tenian cuatro clases de versos. En la primera el número de piés, sílabas y tiempos era fijo, determinado y constante. Tal es el senario yámbico puro, porque constando de seis piés necesariamente yambos, es decir, piés de dos sílabas, breve la primera y larga la segunda; y contándose cada breve por un tiempo, y cada larga por dos; resulta que todo senario yámbico puro tiene siempre seis piés, doce sílabas, y diez y ocho tiempos. De esta clase son tambien los coriámbicos, los faleucos ó endecasílabos, los sáficos, los adónicos y los alcaicos.

En la segunda el número de los piés y de los tiempos es constante; pero no lo es el de las sílabas. Porque pudiéndose medir por piés disílabos ó trisílabos, con tal que sean isócro-

nos, resulta que el mismo período musical puede llenarse con mayor ó menor número de sílabas, siempre que la suma de sus tiempos sea la que exige aquel género de metro. Tales son el exámetro, el pentámetro, el llamado anapéstico y algun otro.

En la tercera el número de los piés y de las sílabas es fijo y constante; pero no lo es el de los tiempos. Porque pudiendo ser los piés, aunque siempre disílabos, de tres ó de cuatro tiempos, resulta que siendo uno mismo el número de piés y de sílabas, el período musical es mas ó ménos largo, segun que con los piés disílabos de tres tiempos se han mezclado mas ó ménos de los de cuatro. Tal es el senario yámbico con espondeos en los impares: sus piés siempre son seis y sus sílabas doce; pero si tiene un solo espondeo, sus tiempos serán 19; si tiene dos, 20; y si llegan á tres, 21. De suerte que en esta clase, siendo fijo el número de las sílabas y los piés, los tiempos son mas ó ménos dentro de dos límites constantes.

En la cuarta el número de los piés es fijo; pero no el de los tiempos ni el de las sílabas. Porque pudiéndose sustituir á un pié disílabo de tres tiempos otro trisílabo de igual medida, y hasta un trisílabo de cuatro, resulta que en igual número de piés es variable el de las sílabas y los tiempos. Tal es el senario yámbico con tribraquios, dáctilos, anapestos, espondeos, ó mixtos, en los cinco primeros piés. Y estos senarios son ordinariamente los de las comedias y tragedias griegas y latinas.

Esto supuesto, es fácil conocer que nuestros versos son de la tercera clase, es decir, que siendo constante en cada metro el número de los piés y de las sílabas, no lo es el de los tiempos. Porque los piés, que generalmente son disílabos, pueden ser de dos, tres ó cuatro tiempos, y mezclarse en diversas proporciones; de lo cual resulta que dentro de ciertos límites el período musical será mas ó ménos largo, segun que respectivamente haya mas ó ménos espondeos, yambos, coreos y pirriquios. Así un verso endecasílabo, por ejemplo, tiene siempre, si no es agudo, once sílabas divididas en cinco piés disílabos, con una cesura breve; pero sus tiempos serán mas ó ménos, segun que los piés sean todos coreos ó yambos, ó esten mezclados con espondeos y pirriquios. Si todos son coreos, yambos ó mixtos; los tiempos serán 16; si hubiere uno, dos ó tres pirriquios, 15, 14 ó 13; si al contrario se mezclaren con los yambos o coreos uno, dos, tres ó mas espondeos, ó si todos los cinco lo fueren, los tiempos serán respectivamente 17, 18, 19, 20 y 21. Pero como no es fácil que un endecasílabo tenga

mas de dos pirriquios, ni mas de cuatro espondeos, puede establecerse por regla general, que nuestro endecasílabo llano tiene once sílabas divididas en cinco piés disílabos yambos ó coreos, ó mezclados entre sí y con los espondeos y pirriquios en diversas proporciones al arbitrio del poeta, y ademas una cesura breve, y que sus tiempos no bajan de 14 ni pasan de 21.

Téngase tambien por principio general, verdadero é inconcuso, que nuestros versos están distribuidos en piés de dos sílabas, ya las dos sean breves (pirriquios), ya largas (espondeos), ya breve y larga (yambos), ya larga y breve (coreos), con alguna cesura al fin, si el número de sílabas es impar, y que no los medimos por piés de tres, cuatro ó mas sílabas. Y aunque Luzan se empeñó en hallar dáctilos en nuestros versos, sus inútiles tentativas demostraron que no los tienen. Aun en el verso adónico, en que parece que admitimos el dáctilo, no le hay en realidad. Nuestro adónico es un verso de cinco sílabas, que por lo comun consta de un coreo, un yambo y una cesura breve, y no de un dáctilo y un espondeo como el latino. La prueba es demostrativa. En este de Villégas,

Zéfiro blando,

aun concediendo que constase de dos piés, y el primero fuese dáctilo, el segundo no puede ser espondeo, pues la *o* de *blando* es breve. Así la verdad es que el adónico español (ya que se le quiere dar este nombre) consta de dos piés disílabos (coreos, yambos ó mixtos) y una cesura breve. Para que se vea comprobada la verdad de estos principios, daré algunos ejemplos.

El verso de Garcilaso que dice,

El dulce lamentar de dos pastores.

debe medirse así :

ēl dūl-cĕ lă-mēntār-dĕ dōs-pāstō-rĕs :

y consta, como se ve, de un espondeo, un pirriquio, otro espondeo, un yambo, tercer espondeo y una cesura breve : sus tiempos 18.

Este de Rioja :

ăl ūl-tĭmŏ-sūspī-rŏ dĕ-mĭ vī-dă,

se mide como está indicado ; consta de un espondeo, un pirriquio, otro espondeo, otro pirriquio, un yambo, y la cesura, y sus tiempos son 16.

Haga ahora la prueba el que quiera, y verá que en efecto gasta ménos tiempo en recitar el segundo que el primero, y que el ritmo ó proporcion musical entre los piés es muy diferente en ambos, sin embargo de que el número de sílabas es el mismo : prueba incontestable de que nosotros, para arreglar el ritmo de nuestros versos, no prescindimos del tiempo que exigen para su recitacion; y de consiguiente que para hacer un verso no basta que tenga las seis, ocho, diez ú once sílabas que indica su nombre, sino que es necesario ademas que las combinaciones de breves con breves, largas con largas, y de unas con otras tomadas de dos en dos, en suma, los piés, estén arregladas segun cierta ley en cada género de metro. De donde resulta que nuestros versos son exactamente como los griegos y latinos de la tercera clase, es decir, como aquellos en que siendo constante el número de los piés y de las sílabas, no lo es el de los tiempos; que es lo que me propuse demostrar.

Se me preguntará tal vez porqué en los versos citados (y lo mismo seria en otro cualquiera que se midiese) son respectivamente largas y breves las sílabas que he señalado como tales, y forman en consecuencia los espondeos, yambos y pirriquios que he notado. Para responder á esta pregunta, seria menester escribir un tratado completo de prosodia castellana, tratado curioso, útil, y aun necesario, que no tenemos por desgracia. Pero pues esto no me es posible por ahora, ni semejante tratado debe entrar en la presente obra, me limitaré á indicar algunos principios generales, ciertos é incontestables.

1.° En castellano, como en griego y en latin, todo diptongo es largo *por su naturaleza,* y no puede ménos de serlo; porque sonando las dos vocales distinta aunque rápidamente, son dos los tiempos que se gastan en pronunciarlas. Hágase la prueba, y se notará sensiblemente que se tarda mas en pronunciar la sílaba *ais* en lei*ais*, que la sílaba *a* en lei*a*.

2.° Toda vocal seguida de dos consonantes, de las cuales la primera se junta con ella al deletrear y la segunda con la siguiente, es tambien necesariamente larga *por posicion*, como se dice en la prosodia latina y en la griega. La razon de este hecho, que no ha dado ningun gramático antiguo, se hallará en Destutt-Tracy. Allí se verá que ninguna consonante termina sílaba ni puede sonar por sí sola, sino que siempre va acompañada, aunque por la rapidez con que pronunciamos no lo

percibimos ya, de cierta vocal brevísima parecida al *scheva* de los hebreos; así como toda vocal va precedida de una lijerísima articulacion semejante al *vau* de los mismos hebreos, ó al digama de los eólicos, ó á la aspiracion tenue de los otros griegos; y por consiguiente que si la sílaba *as*, por ejemplo, se hubiese de escribir, notando con distintos signos la aspiracion que precede á la voz representada por la vocal *a*, y la brevísima voz que sigue á la articulacion representada por la consonante *s*, habria que escribir la palabra *as* de esta manera *hasĕ*. De esta doctrina, que es ciertísima, se sigue que no solo en el griego y el latin, sino en todas las lenguas muertas y vivas, existentes y posibles (porque el mecanismo de la voz humana fué siempre, es y será el mismo en todos los hombres) la vocal, á quien siguen dos consonantes simples ó una doble, se hace larga por esta circunstancia.

3.° Que aunque los griegos y romanos distinguian el acento prosódico de la cantidad de las sílabas, nosotros hemos unido y confundido ambas cosas; y así para nosotros toda sílaba acentuada es larga *por uso*.

4.° Que en consecuencia en toda palabra la sílaba ó sílabas no acentuadas son breves atendiendo al acento, pero podrán ser largas por posicion. Sin embargo los diptongos en este caso se consideran como breves.

5.° Que en castellano, como en griego y en latin, es larga la sílaba formada por *contraccion*. Así lo son *del* y *al*, contraidas por *de el*, *á el*.

6.° Que en consecuencia de lo establecido en el segundo principio, la sílaba breve, puesta ántes de dos consonantes que pertenecen á la siguiente, queda breve, si no se alarga por licencia poética. Y como en este caso la segunda sílaba comienza por dos consonantes, y nosotros no empezamos ninguna por dos mudas ó dos líquidas, ni por líquida y muda, sino por muda y líquida; resulta que estas últimas no forman posicion : lo mismo exactamente que entre los latinos y griegos, aunque entre estos últimos tampoco la forman ciertas combinaciones de dos mudas ó dos líquidas con que podian empezar sus sílabas. Pero esta que parece una excepcion, es la confirmacion de la regla, porque en este caso las dos consonantes pertenecen tambien á la sílaba segunda, y no se reparten entre ella y la primera.

Supuestos pues estos principios incontestables, porque, como ya he dicho y se ve, están fundados en el mecanismo del

órgano vocal; fácil es convencerse de que las sílabas que he señalado como respectivamente largas y breves, lo son en realidad, y que unidas de dos en dos han de formar necesariamente los piés que resultan de la union de dos largas, dos breves, larga y breve, y breve y larga, es decir, los puros purísimos espondeos, pirriquios, coreos y yambos de los griegos y latinos. En efecto,

ēl dūl- | es un pié que consta de dos sílabas; pero ambas son largas por posicion (principio segundo); luego es un espondeo :

cĕ lă- | otro cuyas dos sílabas son breves por no acentuadas (principio cuarto); luego es un pirriquio :

mēntār- | ambas largas, la primera por posicion y la segunda por acentuada (principios segundo y tercero); luego forman otro espondeo :

dĕ-dōs- | la primera breve por no acentuada (en esto se distingue la preposicion *de* de la tercera persona del presente de subjuntivo del verbo *dar*, él *dé*) y la segunda por posicion; luego tenemos un yambo :

pāstō- | largas ambas, la primera por posicion y la segunda por acento; luego de ellas resulta un espondeo.

rĕs | cesura breve por no acentuada.

Háganse las mismas observaciones sobre el otro verso y sobre todos los que lo sean, y se verá comprobada la doctrina.

Se me preguntará todavía, porqué esta reunion de once sílabas, *El dulce lamentar de dos pastores*, forma verso, y no le forma esta otra, *El lamentar dulce de dos pastores*, sin embargo de que esta puede medirse tambien de este modo,

ēl lă-mēntār-dūlcĕ-dĕ dōs-pāstō-rĕs,

en cuyo caso formaria, 1.° un yambo, 2.° un espondeo, 3.° un coreo, 4.° un yambo, 5.° otro espondeo, y 6.° la misma cesura breve, y que en efecto hay ó puede haber muchos versos, cuyos piés estén distribuidos de este modo. Respondo que esto es por otra razon, á saber, porque es ley constante en el mecanismo de nuestra versificacion, aunque no es fácil explicar en qué se funda, que si en el verso endecasílabo la pausa de cesura (luego veremos lo que es) cae despues de la sexta sílaba, esta ha de ser acentuada. De consiguiente el tercer pié en este caso es necesariamente espondeo, ó á lo ménos yambo. Y como esto no se verifica en la segunda combinacion, en la cual el tercer pié dūlcĕ es un coreo, esta es la razon por que toda ella no

forma verso. Para que no se dude, sustitúyase á *dulce* la palabra *felíz*, aunque impropia, y ya tendremos el verso :

El lamentar feliz de dos pastores.

Y porqué? Porque cayendo la cesura despues de la sexta sílaba, esta es acentuada, como lo pide la ley del metro.

Si todavía quedase alguna duda en que las dos consonantes que no sean muda y líquida, hacen larga por posicion la vocal precedente, observe cualquiera de buena fe con cuánta mas rapidez pasa por la *o* de ŏrār que por la de ōbstār, sin embargo de que ni una ni otra están acentuadas : prueba irrefragable de que ademas del acento hay otra cosa que puede hacer largas las sílabas. Lo mismo se observará entre la *u* de cīrculŏ y la de cīrcūndār. ¿Quién puede negar que para pronunciar completamente la sílaba en que está la última *u* se gasta doble tiempo, que para recorrer la de la primera?

CAPITULO II.

VERSIFICACION CASTELLANA.

Lo que caracteriza nuestra versificacion y la distingue de la antigua, es la rima perfecta ó imperfecta. La primera, llamada con propiedad *rima* ó *consonancia*, consiste en que los versos que se corresponden entre sí, acaben con palabras, en las cuales la vocal acentuada y todas las que se la sigan, sean idénticamente las mismas. Así, son verdaderos consonantes *gem-ído*, y *escarnec-ído*, pero no lo son *lánguido*, y *despído*; lo son tea*tral*, tribu*nal*, y no lo son ani*mar* y ani*mal*. La segunda, llamada *asonancia*, consiste en que las vocales de las dos últimas sílabas sean las mismas, á lo ménos en valor; pero las consonantes que las forman, han de ser diferentes, á lo ménos la una. *Selva*, *muerta*, *cueva*, *perla*, son asonantes. Tenemos sin embargo, como en griego y en latin, versos que no se corresponden entre sí con ninguna especie de consonancia ni asonancia, y que por eso se llaman *sueltos*, *libres* ó *blancos*.

En todos, sean sueltos ó ligados, se hace al recitarlos una pequeña pausa que se llama de *cesura*, la cual no debe confundirse con las pausas mayores y menores que exige el sentido, como que muchas veces es preciso hacerla donde el sentido no pide ninguna; pero si ambas coinciden, el verso es mas armonioso. La cesura puede caer en los de once sílabas des-

pues de la cuarta, de la quinta, de la sexta y de la sétima, á no ser que sean sáficos, porque en estos cae constantemente despues de la quinta. En los de ocho puede caer despues de la tercera, cuarta, quinta, y sexta; pero es ménos sensible. En los de seis, ordinariamente despues de la tercera, y alguna rara vez despues de la cuarta.

En nuestros versos, como en los latinos, se puede hacer uso de las licencias ó figuras prosódicas llamadas *sinalefa*, *sinéresis* y *diéresis*; pero no de la *hetlipsis*. La sinalefa consiste en que cuando una palabra acaba con vocal y la siguiente empieza tambien con vocal, se pronuncia la primera tan rápidamente que casi se confunde con la segunda, y por eso no se cuenta en el número de las sílabas que debe tener el verso, como si no estuviese escrita. Para el uso de la sinalefa se debe tener presente, queaunque todavía escribimos la *h*, no la aspiramos, y por eso las palabras que empiezan por ella se reputan como si comenzasen por vocal, excepto cuando está seguida del diptongo *ue*, como *hueste*, en *hueso*. Algunas veces aun habiendo esta concurrencia de vocales no se hace sinalefa, se pronuncian ambas distinta y separadamente, y se cuentan por dos sílabas; lo cual sucede por lo regular cuando la primera es final de palabra enfática, ó monosílaba, ó está acentuada. La sinalefa es comun, frecuente y necesaria. La sinéresis consiste en hacer diptongo dos vocales, que segun la pronunciacion ordinaria forman dos sílabas; porque así, al recitar el verso, se pronuncian con una sola emision de voz, y tan rápidamente que no forman mas que una sílaba: por ejemplo, *cruel*, *leal*. Esta licencia no debe emplearse sino raras veces. La diéresis al contrario consiste en pronunciar con bastante separacion, de modo que constituyan sílabas distintas, dos vocales que segun la pronunciacion comun forman diptongo, verbi gracia, *vïuda*. Tambien debe ser rara esta licencia. En general el verso en que no hay ninguna de las tres, es mas armonioso; el que tuviese las tres juntas, seria detestable; el que reuniese las dos últimas, ó la primera y alguna de las otras, ó muchas sinalefas, duro y arrastrado, á no ser que en cualquiera de estos casos se construya así expresamente para hacerle imitativo.

Nuestros versos se denominan por el número de sílabas que tienen. Así se llaman *endecasílabos* los de once, *octosílabos* los de ocho, y *heptasílabos* ó *septisílabos* los de siete, y de nueve, seis, cinco, cuatro, los que tienen este número. Los mas usados son el endecasílabo, que se emplea en las compo-

siciones épicas y trágicas, en las elegías, epístolas, sátiras, octavas, en los sonetos, y en las odas, particularmente sagradas, heróicas y filosóficas, mezclado con los de siete; el octosílabo, usado en las comedias y en todos los romances menores; el de siete, que es exclusivamente propio de las anacreónticas; el de seis para las letrillas y endechas; y el de cinco, que mezclado con los de siete forma todas las seguidillas. Los de ménos sílabas, los de nueve, y los de diez no terminados en sílaba acentuada, son poco usados. Debe advertirse que los de diez con final acentuada se reputan por de once, porque la pausa mayor que en ellas se hace al fin del verso equivale á la sílaba breve con que estos acaban; y por la misma razon los de siete acentuados, por de ocho; los de seis, por de siete, y los de cinco, por de seis. En suma, la final acentuada equivale en la cuenta á dos sílabas, una larga y otra breve. Al contrario, si un verso acaba en esdrújulo, se reputa como si tuviese una sílaba ménos que las que materialmente tiene. Así, por ejemplo, uno de doce sílabas, cuya última palabra sea esdrújula, se mira como endecasílabo. El uso de estos versos endecasílabos esdrújulos ha de ser muy raro. El verso que acaba con sílaba acentuada se llama *agudo;* el que la tiene no acentuada ni esdrújula, *llano.*

En los versos sueltos es menester cuidar de que no haya seguidos ni muy inmediatos dos asonantados, y mucho ménos aconsonantados, á no estar la composicion en *silva;* y en todos, sean sueltos ó ligados, es preciso evitar que dentro de un mismo verso haya dos palabras consonantes, y aun asonantes, ni sonidos idénticos ó muy parecidos á los del precedente.

Para descender á pormenores mas prolijos sobre la versificacion castellana, seria menester escribir un largo tratado. Basten pues estos principios. El que desee mas noticias puede leer la *Poética* de Luzan, la de Masdeu (aunque vale poco), y aun la de Rengifo; sobre todo lea los buenos poetas, y en ellos aprenderá prácticamente cuanto corresponde al mecanismo de los versos.

CAPITULO III.

DIFERENCIAS ENTRE EL LENGUAJE Y ESTILO DE LA PROSA Y DEL VERSO.

Hé aquí uno de los puntos mas delicados y difíciles del arte

de hablar, y que hasta ahora no ha sido tratado por ningun autor con la debida extension y claridad. Blair, Batteux y nuestro Luzan han dicho algo, pero muy diminuto y embrollado; y aun el primero perdió aquí su acostumbrada filosofía. Yo procuraré ser mas exacto, y aclarar esta materia hasta ahora tan oscura; pero no podré dar mas que un ensayo. Porque para ilustrarla completamente, seria necesaria una obra particular, en la cual se examinasen largos pasajes de nuestros buenos poetas, y se hiciese ver de cuán diferente manera se hubieran expresado en prosa pensamientos, ó absolutamente idénticos, ó casi los mismos en el fondo.

Ante todo es menester no confundir dos cosas que son muy distintas entre sí, á saber la diferencia entre el verso y la prosa; y la que debe haber entre el lenguaje y estilo de las composiciones en verso y el de las de prosa. La jácara de ciegos mas chabacana será siempre una composicion en verso, por mas que su estilo y lenguaje sean bajos, vulgares y sobremanera prosaicos; y nadie puede confundirla con otra de prosa, porque desde la primera cláusula ve que está distribuida en porciones simétricas, que se corresponden segun cierta ley, lo cual solo se verifica en las escritas en verso. Hay mas: cada uno de estos se distingue perfectamente de otra reunion de igual número de sílabas, en la cual no estén combinadas y distribuidas las acentuadas y no acentuadas con aquel mecanismo que constituye el verso. Ya vimos en efecto que esta combinacion de sílabas: *El dulce lamentar de dos pastores*, forma verso, y se distingue de la misma reunion de palabras y sílabas distribuidas así: *El lamentar dulce de dos pastores*. Cualquiera pues conoce al instante que oye ó lee las dos frases, que la primera es un verso endecasílabo, y la segunda un breve trozo de prosa. Así la gran dificultad no consiste en distinguir esta del verso, como Blair ha dicho con poca exactitud; lo difícil es distinguir el lenguaje y estilo de la poesía del de la prosa, sobre todo cuando esta es noble, grandiosa, elevada y en cierto modo poética; porque no es muy facil fijar con precision hasta qué punto la prosa puede emplear el lenguaje y estilo de la poesía. Sin embargo hay ciertas licencias tan exclusivamente propias de esta, que sin nota de afectacion no podrian introducirse en una composicion de prosa por elegante que fuese. Lo mismo debe decirse de algunos arcaismos y latinismos que se hallan en nuestros poetas, y de ciertas inversiones, galas y voces propias de la poesía. Esta ademas, aun

cuando no toma un tono muy elevado, no admite algunas conjunciones, fórmulas de transicion, y aun palabras y frases, que pueden muy bien entrar, y entran de hecho, en composiciones brillantísimas de prosa. Indicaré brevemente cuáles son estos privilegios exclusivos de la lengua de las musas.

En cuanto á las licencias, ya queda indicado que en los versos se pueden escribir ciertas palabras con la antigua ortografía, diciendo *derredor*, *dó*, *corónica*, *Ingalaterra*. 2.° Del mismo modo se escribe tambien, *pece* por *pez*, *felice*, *infelice* por *feliz*, *infeliz*, lo cual es una especie de paragoge; y al contrario se cortan por apócope las palabras, *apénas*, *entónces*, diciendo *apena*, *entonce*. 3.° Tambien es permitido al poeta sincopar otras, diciendo *espirtu* por *espíritu*, *crueza* por *crudeza*; pero son muy raras.

Se puede tambien juntar el artículo masculino con nombres femeninos que empiecen con *a*, aun cuando en prosa no lo tenga autorizado el uso. Así Garcilaso pudo decir (Egloga I):

Saliendo de las ondas encendido
Rayaba de los montes el *altura*
El sol, *etc.*,

licencia que Fr. Luis de Leon extendió hasta los adjetivos, diciendo en la profecía del Tajo:

Traspasa *el* alta sierra.

De la misma manera se permite suprimirle en casos en que la prosa le requiere esencialmente. Así Herrera, en la cancion *A D. Juan de Austria*, dijo:

A Encélado arrogante
Júpiter poderoso
Despeñó airado *en Etna cavernoso*,

en lugar de en *el* Etna.

La poesía admite ademas ciertas licencias en la construccion gramatical de los verbos que en prosa no serian tolerables. Ya vimos en Fr. Luis de Leon,

Y mis ojos pasmaron,

por *se pasmaron*. Con igual autoridad pues dijo Rioja en la cancion á las ruinas,

Así á Troya *figuro*,

por *me figuro*, esto es, me represento en la imaginacion.

En órden á los arcaísmos, ya se previno tambien que los que mas frecuentemente pueden usarse, son los que consisten en ciertas terminaciones antiguas de los verbos, como *vide*, *vido*, *viéredes*, *tuviéredes*, *decirte-he*, *darte-han*, y en la acepcion anticuada de ciertas voces, como *atender* por *esperar* y *pesadumbre* por *peso*. Este último empleó Rioja, diciendo allí mismo :

> Las torres que desprecio al aire fueron,
> A su gran *pesadumbre* se rindieron.

Tambien introdujo este arcaísmo de significacion, pero no tan felizmente, en la silva *Al verano*, diciendo que en este

> *La pesadumbre líquida* no crece
> Con el furor de los oscuros vientos.

La perífrasis *pesadumbre líquida* en lugar del *mar*, es oscura, impropia y estudiada, y cualquiera lo conocerá sustituyendo la palabra *peso*. Qué es un peso líquido ó sólido? Estos dos epítetos no se hermanan bien con el sustantivo *peso*, pues aunque todos los cuerpos son pesados, no se les da la calificacion de sólidos ó flúidos en razon de esta cualidad, sino por la mayor ó menor cohesion de sus moléculas.

Acerca de los latinismos permitidos en poesía es menester prevenir, que no reconocemos por tales las voces latinas ó latinizadas que en su nuevo y bárbaro dialecto emplearon los culteranos, como el *insaturable*, la *superna*, el *diversorio* que notamos en otra parte. Estas ya dijimos que están proscritas aun en poesía. Hablamos aquí de las acepciones latinas de algunas voces usuales, acepciones que se toleran en verso y serian insufribles en prosa. Daré algunos ejemplos tomados de Rioja.

Remitir por *aflojar*, *deponer*, *mitigar*. En la misma silva dice que en el verano

> *Remite* el aire el desabrido ceño.

Buena metáfora con personificacion, en la cual representa el año como un hombre que durante el invierno ha estado ceñudo y con el entrecejo arrugado, desarruga su faz, y *depone* el ceño, luego que llega el verano. Esta voz misma *verano* está usada aquí en la acepcion latina, pues designa, no el *estío* que es su significacion castellana, sino la *primavera*.

Solicitar por *facilitar* ó *proporcionar* á otro una cosa. Así dice mas abajo, que el sol

Al blando pié de los pesados rios
Las prisiones de hielo alegre quita,
Y su antiguo correr les *solicita;*

esto es, les *proporciona* ó *restituye.*

Reclamar por *volver á clamar*, ó *repetir*. En las *Ruinas:*

Una voz triste se oye que llorando,
« Cayó Itálica » dice; y lastimosa
Eco *reclama*, « Itálica », en la hojosa
Selva, que se le opone, resonando
« Itálica »,

esto es, Eco *repite.*

Poner por *deponer*. En un soneto

Pon la soberbia, oh Laida!

esto es, *depon*, *deja.*

Proceder por *adelantarse*, y de aquí figuradamente *prosperar*, *aventajarse* á otro, ser mas feliz que él. Epístola *A Fabio:*

El oro, la maldad, la tiranía
Del inicuo *procede*, y pasa al bueno;

esto es, el malo prospera, es feliz y preferido al bueno.

Otras muchas voces hay que los poetas pueden usar en la acepcion latina que ya no tienen en el uso comun; pero no es fácil dar aquí el catálogo de todas ellas. Lo que sí importa prevenir á los principiantes, es que no abusen de esta libertad, porque fácilmente darian en el estilo culto. Lean con cuidado los buenos poetas, y vean cuáles son aquellas palabras en que su ejemplo autoriza la acepcion latina; y empléenlas en ella alguna vez, pero no con demasiada frecuencia. Lo mismo digo de ciertas voces latinas llamadas poéticas, porque solo en poesía son toleradas, como *natura* por *naturaleza*, *mensurar* por *medir*, *crinado* por *el que tiene el cabello crespo*, *dea* y *diva* por diosa, *antro* por *cueva* ó *caverna* (el de *espelunca* que se halla en el poema *de la pintura* por Céspedes, es culto), *ignoto* por *no conocido*, *albo* y *albicante* por *blanco* y *blanquecino*, *ostro* por *púrpura*, y otras varias que seria prolijo enumerar.

Ademas de las licencias, arcaísmos, acepciones latinas y voces poéticas, hay todavía otras cosas, en las cuales se distingue el estilo poético del rigurosamente prosaico por elegante que este sea : 1.° inversiones mas atrevidas : 2.° mas frecuente uso

de epítetos, imágenes, comparaciones, perífrasis, prosopopeyas, alusiones y tropos. Todos estos adornos los admite la prosa, como ya hemos visto; pero aun en la mas elevada es preciso distribuirlos con cierta economía. En verso podemos derramarlos á manos llenas, aunque siempre con oportunidad.

Inversiones. Un poeta puede separar los demostrativos del sustantivo á que se refieren, y decir, como Herrera en la cancion *A la batalla de Lepanto*:

> Por *aquel* de los míseros *gemido*,

y el adjetivo del nombre con el cual concierta, como lo hizo Francisco de la Torre (égloga *Tirsi*):

> Entretejiendo el arboleda umbrosa
> Yedra con roble, *vid* con olmo *hermosa*.

Herrera dice tambien:

> Quebrantaste al cruel dragon, cortando
> *Las alas* de su cuerpo *temerosas*.

En prosa era indispensable haber dicho, *aquel gemido* de los míseros, *vid hermosa* con olmo, *las alas temerosas* de su cuerpo.

Puede separar el artículo del nombre, interpolando entre ambos un participio, y decir con Herrera (cancion *A la muerte del rey D. Sebastian*:

> Tu, infanda Libia, ...
> . . . .
> Despedazada con aguda lanza,
> Compensarás muriendo *el hecho ultraje*;

en lugar de *el ultraje hecho*. Estas y otras atrevidas inversiones no son permitidas en prosa, y aun en poesía no han de ser tan violentas, que se les pueda aplicar la censura de Burguillos:

> *En una de fregar cayó caldera*,
> Trasposicion se llama esta figura.

Epítetos. No es posible decir hasta qué punto es permitido en prosa el frecuente uso de ellos, porque en esta parte la prosa llamada poética se acerca mucho al verso. Sin embargo en este son tolerables algunos que en aquella sobrarian. Por ejemplo, nadie culpará á Francisco de la Torre de que haya dicho en una oda;

Sale de la *sagrada*
Cipro la *soberana* ninfa Flora,
Vestida y *adornada*
Del color de la aurora
Con que pinta la tierra, el cielo dora.

De la *nevada y llana*
Frente del *levantado* monte arroja
La cabellera *cana*
Del *viejo* invierno, y moja
El *nuevo* fruto en esperanza y hoja

Este lenguaje es hermosísimo en verso, y el que conviene al tono de esta oda; pero quitemos la medida para que resulte prosa, y veremos que en esta, aun suponiéndola muy poética, no sentarian bien tantos epítetos. La *soberana* ninfa Flora, *vestida* y *adornada* del color de la aurora, sale de la *sagrada* Cipro, arroja de la frente *nevada* y *llana* del monte *levantado* la cabellera *cana* del *viejo* invierno y moja el *nuevo* fruto, etc. ¿Quién aprobaria tantos epítetos en un breve trozo de prosa? La misma observacion puede hacerse con otros pasajes en verso.

Imágenes. Queda dicho en su lugar lo que son, que pueden entrar en toda composición, y que introducidas con oportunidad contribuyen poderosamente á la energía del estilo; pero aquí añado que lo que en prosa es un adorno y una especie de mérito arbitrario hasta cierto punto, sobre todo en obras que no pidan tono muy elevado, es de indispensable necesidad en la poesía mas humilde. Añado mas, y es que la esencia del lenguaje poético consiste en reducir á imágenes las ideas abstractas, siempre que sea posible. Esto pide alguna explicacion. En verso hay que emplear necesariamente muchas palabras que significan ideas abstractas, como son los pronombres y artículos, los nombres de las cualidades consideradas en abstracto, verbi gracia, *virtud*, *vicio*, *bondad*, *hermosura*, etc., los verbos que designan operaciones interiores del ánimo, verbi gracia, *pensar*, *entender*, *meditar*, *querer*, etc., y los adjetivos que expresan cualidades intelectuales ó morales, verbi gracia, *sabio*, *bueno*, *justo*, etc. Respecto pues de las palabras que indican relaciones, como los artículos y pronombres, las preposiciones y conjunciones, es indispensable usarlas, y no es posible reducirlas á imágen. Con los nombres y adjetivos abstractos no siempre hay necesidad de hacerlo; pero los verbos metafísicos convendrá evitarlos en verso cuanto se pueda, y expresar las operaciones interiores del áni-

mo con palabras que representen acciones exteriores y visibles. Así, aunque en prosa se diga muy bien: *El varon justo quiere mas* sufrir *los infortunios, que* adular *á los poderosos;* un poeta hará visibles, por decirlo así, las acciones invisibles de *sufrir* y *adular*, diciendo con Rioja:

El corazon entero y generoso
Al caso adverso *inclinará la frente*,
Antes que *la rodilla* al poderoso.

Lo mismo debe decirse respecto de las ideas que por demasiado vagas y genéricas son indeterminadas; es preciso contraerlas á objetos particulares. En prosa se dirá, que *el hombre sobrio se contenta con una comida frugal, sin echar de ménos manjares exquisitos;* pero un poeta circunscribirá esta idea genérica individualizando algunos de estos platos delicados, y dirá con el mismo Rioja convidando á un amigo con su casa:

Donde no dejarás la mesa ayuno,
Cuando te falte en ella *el pece raro*,
O cuando *su pavon* nos niegue Juno.

Comparaciones. Nada tengo que añadir á lo dicho ya en otra parte; tanto mas, que cuando se hable de los poemas didácticos, se hará ver que los símiles bien escogidos son uno de los principales medios que hay para poetizar las verdades abstractas. Así no daré ahora mas que un solo ejemplo. Queriendo el Taso hacer sensible una verdad, que seria difícil explicar con razones metafísicas, á saber, que los documentos morales disfrazados y engalanados con los atavíos de la poesía, son mas bien recibidos que si se presentasen con la sequedad y desnudez del lenguaje dogmático de los filósofos; hace palpable esta reflexion con un hermoso símil, diciendo (*Jerusalen*, cant. 1., octava III.):

Così all' egro fanciul porgiamo aspersi
Di soave licor gli orli del vaso:
Succhi amari ingannato intanto ei beve,
E dall' inganno suo vita riceve.

Así al niño, si enferma, suele darse
Con grato almíbar endulzado el borde
Del vaso que contiene la bebida
Amarga al paladar: se engaña, bebe,
Y de su engaño la salud recibe.

Perífrasis. Estas, que generalmente solo son admisibles en

prosa, para que sirvan como de velo á alguna idea que no convenga exponer muy á las claras, son de continuo uso y de absoluta necesidad en poesía. Porque, siendo indispensable en esta omitir toda expresion, que aun sin llegar á ser baja, sea ya muy comun y familiar, es necesario á cada paso recurrir á circunlocuciones que expresen las ideas, aunque de un modo mas vago y con ménos concision. Así, en prosa se diria muy bien con expresiones exactas y concisas, que *el hombre no fué criado para dedicarse exclusivamente á la milicia, al comercio ó á las ciencias;* mas un poeta, teniendo que comunicar las mismas ideas, huirá de estas expresiones, concisas y exactas sí, pero prosaicas, y dirá con Rioja:

¿Piensas acaso tú que fué criado
El varon *para rayo de la guerra,*
Para surcar el piélago salado,
Para medir el orbe de la tierra
Y el cerco donde el sol siempre camina?
Oh! quien así lo entiende, cuánto yerra!

Prosopopeyas. Es tan propio del lenguaje poético dar vida y movimiento á los seres inanimados, dirigirles la palabra, y aun introducirlos hablando, que á cada paso se encuentran ejemplos. Las silvas de Rioja están llenas de estas atrevidas figuras, y algunas son singularmente felices. Baste por muestra este pasaje de la que se intitula *Á la riqueza:*

O mal seguro bien! ó *cuidadosa*
Riqueza! ¡y cómo á sombra de alegría
Y de sosiego *engañas!*
El que vela en tu alcance y se desvía
Del pobre estado y la quietud dichosa;
Ocio y seguridad pretende en vano.
. . . .
No sin causa los dioses te escondieron
En las entrañas de la tierra dura.
Mas ¿qué halló difícil y encubierto
La *sedienta* codicia?
Turbó la paz segura
Con que en la antigua selva florecieron
El abeto y el pino,
Y *trújolos* al puerto,
Y *por campos de mar les dió camino.*

¿En qué escrito de prosa, por elevado que sea, puede introducirse sin afectacion tan atrevida prosopopeya, haciendo que la *sedienta codicia vaya á turbar la segura paz,* de que *gozaban* en la antigua selva el abeto y el pino, y *los traiga*

al puerto, y *les abra camino por campos de mar?* Sin embargo, este es lenguaje propio de la verdadera poesía.

Alusiones. Ya vimos varios ejemplos, y como aquellos se hallarán otros muchos en varios poetas que, como ya dije, las prodigaron con exceso, y con no muy buena eleccion. Solo citaré pues una muy oportuna de Rioja. Hablando contra los hipócritas, dice :

> Esos inmundos trágicos, atentos
> Al aplauso comun, *cuyas entrañas*
> *Son fétidos y oscuros monumentos*,

aludiendo á los *sepulcros blanqueados* del Evangelio.

Tropos. Habiendo hablado de ellos tan largamente, haciendo ver que, bien empleados, son los que mas ennoblecen el estilo y le dan energía y viveza; cualquiera conocerá por lo dicho, que necesariamente han de componer el fondo principal del lenguaje poético, debiendo ser este sobre manera vivo y animado. Así solo añadiré que la poesía admite metáforas continuadas, que en prosa serian demasiado largas y parecerian estudiadas. Tal es una de Rioja, cuando para manifestar cómo la sola razon natural le recordaba sus obligaciones cristianas, le despertaba del letargo en que habia estado y avivaba en su pecho la llama de la devocion, dice :

> *Y en la fria region dura y desierta*
> De aqueste pecho *enciende nueva llama*
> *Y la luz vuelve á arder que estaba muerta.*

En prosa no se hubiera debido prolongar tanto la metáfora; en poesía puede pasar.

Todavía hay en el lenguaje poético otra cosa, cuyo uso muy continuado en la prosa seria notado de afectacion, y es el emplear los nombres antiguos de rios, regiones, ciudades, y montes en lugar de los modernos. Así se dice, *Ibero* por *Ebro*, *Bétis* por *Guadalquivir*, *Gádes* por *Cádiz*, el *Mar hercúleo* por el *Estrecho de Gibraltar*, el *puerto de Mnestéo* por el *puerto de Santa María*, la *Bética* por la *Andalucía*, *Lusitania* por *Portugal*, etc., etc.

Ademas en el verso, cuando el tono de la obra es serio y majestuoso, es menester evitar enteramente, ó no emplear sino muy rara vez, ciertas conjunciones, ciertas fórmulas de transicion, y ciertas palabras que son exclusivamente propias de la prosa. Entre las primeras se pueden contar todas las que forman los períodos adversativos y causales, verbi gracia, *aunque*,

sin embargo, por cuanto, por eso, en tanto, en cuanto, etc. Entre las segundas se comprenden las fórmulas, *siendo esto así, en consecuencia, de consiguiente, por lo mismo, pues que, por esta razon*, etc.; y en las terceras una multitud de palabras que, ó por lo metafísico de las ideas que representan, ó por su misma construccion no deben entrar en un verso. Tales son los sustantivos abstractos derivados de adjetivos en *able, ible*, y los adverbios en *mente*, sobre todo superlativos, y otras voces que aunque tolerables en prosa, serian detestables en verso.

Hay finalmente ciertas expresiones y ciertas maneras de combinarlas que hacen prosaicos los versos; pero no es posible reducirlas á clases determinadas. Los inteligentes lo conocen, lo sienten; pero no siempre ~~aciertan~~ á explicarlo. Unos cuantos ejemplos de Balbuena podrán dar alguna idea de este género de prosaísmo. No pasaré de las primeras páginas del *Bernardo*.

Pág. 9., octava 1.ª

. . . . la sangre ardiente
Que halló su espada y derramó su mano,
Sobre las yerbas, aun *se está caliente:*

se está, pleonasmo prosaico.

Pág. 22., octava 3.ª

Solo es ruego, señor, si á un noble pecho
Amor *con sola ceremonia y rito*
Puede obligar, conozca ahora el vuestro
Que le deseo servir en mas que muestro.

Lenguaje de pura y purísima prosa.

Pág. 27., octava 1.ª

Basilio de Manúces, un villano,
Catalan falso, hecho de artificio,
A quien pudo el dinero *dar la mano,*
Y subirle, del reino en perjuicio,
A la plaza que ocupa y no merece.

En quitando la medida, prosa mas que familiar.

Ib., octava 2.ª

Este pues, que por caños y arcaduces
Tan limpios vino al mundo, y salió enjerto.

Peor que prosaico, tabernario.

Pág. 29., octava 1.ª

Tierno Gaiféros, Melisendra bella,
La guerra larga, *no quiso ir sin ella.*

A qué mas citas? Todo el poema está salpicado de versos parecidos á esta muestra.

LIBRO II.

POESÍAS DIRECTAS

Aunque son muchas las comprendidas bajo esta denominacion, y atendiendo á sus diversas formas y al género de verso en que se escriben, pueden hacerse de ellas distintas clasificaciones; sin embargo, considerando el fin que en ellas se proponen sus autores, pueden reducirse á tres clases principales. Porque en todas ellas el poeta se propone principalmente, ó conmover las pasiones de sus lectores, ó ilustrar su razon con alguna enseñanza útil, ó exaltar su fantasía con la viva representacion de alguno ó algunos objetos. Las que tienen por fin primario conmover las pasiones, se llaman *líricas* por la razon que luego veremos; las que contienen alguna enseñanza, *didácticas*; las que pintan objetos, *descriptivas*. Las primeras hablan al corazon, las segundas al entendimiento, las terceras á la imaginacion. No quiere esto decir que en las dos últimas no se pueda excitar tambien algun efecto, ó que de las primeras no pueda resultar alguna leccion útil, ó que en las primeras y en las segundas no haya rasgos descriptivos; sino que el tono dominante en las primeras es patético, en las segundas doctrinal, y en las terceras pintoresco. Trataré de todas separadamente, y concluiré este libro diciendo algo de los poemas llamados menores, aunque en realidad están comprendidos en las tres clases indicadas; y con este motivo hablaré de nuestros *romances.*

CAPITULO PRIMERO.

POESÍAS LÍRICAS

Ya dije que en lo antiguo todos los versos se cantaban, y que mas tarde se escribieron algunos para ser simplemente

recitados. En el primer período ninguna composicion tuvo en particular el nombre de *lírica*, porque lo eran todas; pues en efecto se cantaban al son de la lira ú otro instrumento. En el segundo, cuando hubo algunas no destinadas al canto, se denominaron líricas en general aquellas que debian ser cantadas, y en particular se llamaron *odas*, palabra griega que literalmente quiere decir *cancion*. Finalmente llegó tiempo, en que la música quedó reservada para las solemnidades religiosas y las representaciones teatrales. Y como despues de esta época se compusieron todavía poesías del mismo carácter y tono que las odas rigurosamente tales, es decir, las cantadas, conservaron aquellas este nombre, sin embargo de que ya no eran destinadas mas que á la simple recitacion ó lectura. Tales son muchas de los ~~antiguos, y casi~~ todas las de los modernos.

No es esto decir, que hoy en dia no haya poesías verdaderamente líricas ó cantadas. En todos los países hay canciones nacionales de muchas especies; pero como en estas se atiende mas á la música que á los versos, las poesías modernas que realmente se cantan, no merecen particular exámen. Porque cuando se ha inventado alguna música nueva en cualquier género que sea, lo que se aplaude, estima y aprende, es la música; y es muy indiferente en general que á ella se acomode tal ó cual copla ó letra. Así, aunque nosotros tenemos un riquísimo caudal de seguidillas, villancicos, gozos, letrillas, romances, coplas sueltas para tiranas, jotas, polos, etc., y aunque, así como entre ellas hay muchas, ó detestables, ó de poco mérito, hay tambien algunas muy preciosas; sin embargo, siendo composiciones cortas, sueltas, sin autor conocido las mas, y no pudiéndose dar para su composicion otra regla que la de que á la naturalidad, finura, gracia, etc. de los pensamientos acompañen expresiones felices, y una versificacion la mas melodiosa, flúida, suave y sonora que ser pueda; solo hablaré de las poesías líricas destinadas á la simple lectura. Y como ya he indicado que estas conservan el mismo carácter y tono, que las que ántes se componian para ser cantadas; de esta circunstancia, es decir, de la suposicion de que el poeta canta, aunque realmente no cante, debe inferirse cuál es la naturaleza, y cuáles son las calidades propias de las poesías de esta clase.

El hombre canta en el entusiasmo de la admiracion, en el delirio de la alegría, en la embriaguez del amor, entre los placeres de la vida, en aquella especie de éxtasis que produce

la vista de algun objeto ó el recuerdo de pasadas situaciones; y á veces en medio del dolor, buscando en el canto un desahogo á sus penas. De aquí resulta que la oda para ser natural ha de expresar fielmente, ó la admiracion, el asombro y el respeto que nos inspiran los objetos elevados, sublimes, religiosos, etc.; ó el gozo de que está inundado nuestro corazon por algun acontecimiento feliz, ó la pasion amorosa que nos cautiva, ó el dulce placer que excita en nosotros la conmocion de los sentidos en medio de un festin, un baile, ó una reunion de amigos, ó el enajenamiento á que, aun estando solos, nos conduce la contemplacion de algun objeto presente, ó la meditacion sobre nosotros mismos y sobre sucesos pasados; ó finalmente el estado de abatimiento y afliccion en que nos sumergen los pesares. A seis clases pues se reducen todas las odas, ó por mejor decir, todos los asuntos sobre que pueden escribirse.

La 1.ª contiene las que expresan la admiracion y el asombro que inspiran ciertos objetos grandiosos. Y como estos pueden ser divinos ó humanos, se subdivide esta clase en dos especies. La 1.ª se llama *oda sagrada* (ó *himno*, si está hecho para cantarse) y en ella se celebran las maravillas del Altísimo y los misterios de la religion: la 2.ª *heroica*, y se emplea en las alabanzas de los héroes y en cantar hazañas marciales, ó acciones ilustres, aunque no sean precisamente de guerra. Estas dos especies deben tener por carácter dominante la elevacion y sublimidad.

La 2.ª comprende las que expresan nuestra alegría por algun acontecimiento feliz, por ejemplo, con motivo de una paz, del nacimiento de un príncipe, etc. No tienen nombre particular; pero pues en ellas nos congratulamos con la patria por su buena suerte y la damos en cierto modo el parabien, pudieran llamarse *gratulatorias*. Tales son tambien las que se escriben cuando algun personaje es elevado á un ministerio ó á cualquier otra dignidad. Estas requieren elevacion y fuego; mas como las emociones de la alegría son mas plácidas y tranquilas que las del asombro, el terror y el respeto religioso, deben tener mas de bellas que de sublimes.

A la 3.ª pertenecen aquellas en que exhalamos, por decirlo así, el fuego de una pasion amorosa; y ya se deja conocer que todas ellas han de respirar aquellos ardientes afectos que semejante pasion inspira, cuando llega á dominarnos. Se llaman *eróticas*.

A la 4.ª las que retratan las conmociones vivas, pero lijeras y transitorias, que nos causan los placeres de la mesa, el baile, la música y la reunion de varias personas entregadas á la recreacion y al pasatiempo. De esta naturaleza son las mas de Anacreonte, del cual han tomado el nombre de *anacreónticas*, y algunas de Horacio. Su carácter es la elegancia, la blandura, la jovialidad y cierta finura y delicadeza en los pensamientos.

La 5.ª, y mas numerosa, abraza todas aquellas que expresan los sentimientos que nos inspiran la vista de algun objeto y nuestras propias reflexiones, sobre los sucesos de la vida, las revoluciones de la fortuna, la instabilidad de las cosas humanas, la ceguedad de los hombres acerca de sus verdaderos intereses, etc. etc. Estas se llaman odas *filosóficas* ó *morales*.

La 6.ª aquellas en que desahogamos nuestro dolor, cuando algun pesar nos oprime. No tienen nombre particular; pero como los antiguos llamaban elegías á las composiciones lastimeras, pudieran llamarse *elegíacas*. Con este motivo debemos observar, que no es el asunto el que distingue las varias especies de poesías, sino el modo de tratarle. Casi todos los que pueden ser materia de las odas, pueden serlo tambien de otras composiciones; pero estas pertenecen á la clase de las didácticas, cuando no es el corazon el que en ellas se procura conmover, sino la razon la que se quiere ilustrar. Así en los discursos poéticos se trata de asuntos morales, como en las odas de este nombre; pero en aquellos el poeta se propone ilustrar al entendimiento, y en estas, agitado por la pasion, quiere principalmente interesar el corazon. Ademas el género de verso diversifica dos composiciones sobre un mismo asunto, aunque la pasion domine en ambas. Por eso una composicion amorosa, por patética que sea, será siempre elegía ó epístola, segun los casos, si está escrita en dísticos latinos, ó en tercetos ó versos sueltos castellanos. Para que fuese oda, era menester que estuviese escrita en alguna de las varias especies de versos que en una y otra lengua se acomodan mas al canto, y que por esta razon se llaman *líricos*.

Volviendo á las odas, como el efecto de la música es conmovernos fuertemente, sacarnos del estado ordinario, é inspirarnos cierta especie de enajenamiento que se llama *entusiasmo;* es necesario que el poeta muestre en las odas aquel grado de aparente delirio que convenga al asunto, porque claro es que todos no pueden excitar el mismo furor y atur-

dimiento. Pero es menester que en todas el poeta salga algun tanto de sí, hable como agitado por la inspiracion de las Musas, y tome un tono mas atrevido que el que conviene á los que no cantan, sino que escriben para la simple lectura. Por esta razon las odas admiten cierto desprecio de la regularidad, algunas digresiones, y un aparente desórden en las ideas que muestre la agitacion interior del que canta.. Sin embargo es menester cuidar mucho de que este desórden no sea mas que aparente, es decir, que el poeta no ha de escribir jamas sin plan; pero al tiempo de ejecutarle y de ir enunciando los pensamientos que ha adoptado para llenarle, puede omitir aquellas ideas intermedias que la reflexion suplirá, y no ha de indicar las transiciones como en las obras de puro raciocinio. En esto consiste lo que Boileau llamó *bello desórden de las odas;* palabras que mal entendidas por algunos, han producido infinitas extravagancias. *Una oda*, dice Blair, *no ha de ser tan regular en la estructura de sus partes como un poema épico ó didáctico; pero en ella, como en toda composicion, debe haber siempre un asunto; este debe tener partes que por su union le hagan un solo todo: las transiciones de un pensamiento á otro deben ser finas, pero han de conservar el enlace de las ideas; y en todo el contexto se ha de ver que el poeta piensa y siente, pero no delira. Por mas autoridades que se quieran alegar para cohonestar la incoherencia real de las ideas, y el verdadero desórden en la poesía lírica, lo cierto es que toda composicion irregular y desordenada es mala, y aun malísima. El bello desórden de la oda es un efecto del arte, como dijo Boileau; pero es preciso, añade La Mothe, no dar á esta voz demasiada extension, porque en tal caso podrian excusarse todos los extravíos imaginables, y el poeta no tendria otra obligacion que la de expresar con fuerza cuantos pensamientos le fuesen ocurriendo, creyéndose dispensado de examinar su relacion; y aunque la obra no tuviese, ni principio, ni medio, ni fin, el autor pensaria sin embargo que era tanto mas sublime, cuanto fuese ménos racional.*

A lo que mas debe atenderse en una oda despues de los afectos, es á la versificacion. Como se la supone destinada al canto, es menester que los versos sean lo mas sonoros, armoniosos y musicales que puedan hacerse. Es necesario, por decirlo así, que se estén cantando ellos mismos. Las expresiones mas enérgicas y pintorescas, las imágenes mas vivas, la coor-

dinacion mas melodiosa deben reinar en toda ella. Expresiones débiles y cacofónicas, versos flojos, arrastrados ó prosaicos, que en corto número podrian ser disimulables en otras composiciones, en la oda son insufribles, sin que el mérito, que acaso pueda tener por el fondo de las ideas; baste á compensar los defectos de elocucion y la dureza ó languidez de los versos.

El príncipe de todos los líricos antiguos y modernos es Horacio. Píndaro tiene mas elevacion, sus versos son singularmente sonoros y cantables; pero las continuas digresiones y la demasiada mitología de que sus odas están llenas, la total falta de afectos, lo poco interesante que son para nosotros sus asuntos, el desórden y poca coherencia de los pensamientos, y la oscuridad y violencia de muchas de sus metáforas, hacen que se lea con poco gusto, al paso que á Horacio no sabemos cómo dejarle de la mano.

Antes de concluir este capítulo conviene hacer algunas advertencias.

1.ª En la poesía lírica de los griegos se pueden distinguir dos variedades. Algunos poetas, como Pindaro, su competidora Corina, y los trágicos en sus coros, que son verdaderas y magníficas odas, dieron á estas mucha extension, llegando algunas á trescientos versos; y otros, como Alceo, y señaladamente Safo, las redujeron á menor número. Los primeros las dividieron en largas estrofas de diez, quince, y hasta diez y ocho ó veinte versos, y los segundos en estrofas de dos, tres, y á lo mas cuatro versos; y de esta tan desigual extension y manera de dividirlas, resultó que las odas de la primera clase tuviesen un carácter muy diverso de las de la segunda. En las primeras el poeta empieza por una especie de prólogo ó exordio para enunciar el asunto; ilustra este, acumulando cuanto su imaginacion le sugiere; discurre por las causas y circunstancias, los efectos, los contrarios y semejantes, y los demas lugares retóricos; amplifica los pensamientos mas interesantes, hace á veces digresiones en que refiere sucesos de la fábula ó de la historia, y concluye con un breve epílogo. En las segundas, al contrario, el poeta entra desde luego en materia, escoge lo mas florido del asunto, y lo enuncia rápidamente sin digresiones formales y dilatadas, sin largas amplificaciones, y sin epílogo ó recapitulacion de ninguna forma. De esta última especie, la mas perfecta y mas lírica, son entre los latinos algunas de las pocas odas que nos han quedado de Catulo, y

todas las de Horacio; sin que sepamos si hubo algun otro poeta que escribiese odas á la manera de Píndaro. Solo quedan de esta clase los coros de las tragedias de Séneca, que son de la misma forma y extension que los griegos.

2.ª A consecuencia de esta diversidad que se nota entre los líricos antiguos, hay otra igual y correlativa entre los modernos. Los italianos en las llamadas *canciones*, y los nuestros en las que á imitacion suya escribieron con el mismo título, siguen la manera de Píndaro, dan mucha extension á sus composiciones, las dividen tambien en largas estrofas que llaman *estancias*, amplifican los pensamientos principales, y se permiten ciertas digresiones. Garcilaso en su *Flor de Gnido*, y á su imitacion Camoens, Fr. Luis de Leon, Francisco de la Torre, algun otro de los nuestros, y varios líricos portugueses han preferido con mucho acierto la manera de Safo, Alceo y Horacio; escriben odas cortas, las dividen en estrofas de pocos versos, escogen los pensamientos mas interesantes que ofrece el asunto, los enuncian con fuego y rapidez, comienzan sin exordio y acaban sin peroracion. Parece pues que para distinguir ambas formas, pudiéramos llamar á las *canciones*, *odas pindáricas* (y en efecto ya algunos con mucha propiedad han dado á sus canciones esta denominacion de *pindáricas*), y á las otras, *odas horacianas*. Pero déseles ó no este nombre, lo que sí importa es distinguir las canciones italianas de las odas latinas, y saber que Garcilaso tiene la gloria de haber sido el primero que en la Europa moderna hizo resonar la lira del poeta venusino, y el mérito de haber sabido distinguir y demostrar con un ejemplo, cuán diferente es el carácter de una *cancion*, como las del Petrarca, y el de una *oda*, como las de Horacio.

3.ª Los latinos escribieron composiciones rigurosamente *anacreónticas*: tales son algunas de Catulo, que malamente se intitulan *epigramas*, y varias odas de Horacio; pero no emplearon el mismo metro que Anacreonte. Nosotros hemos logrado imitar bastante bien el verso anacreóntico en nuestros romancillos de verso heptasílabo, y aun octosílabo asonantado; porque en efecto las odas de Anacreonte están, unas en versos de siete sílabas, y otras en versos de ocho. Pero como los griegos no conocieron la rima, los versos de todos sus poetas y en todas sus composiciones son sueltos ó libres, sin ninguna especie de asonancia ni consonancia á no ser puramente casual. Los italianos emplean tambien en sus anacreónticas versos

cortos de varias medidas; pero no usan del romancillo nuestro asonantado, que les es desconocido.

4.ª Como algunos modernos de los que en España han escrito unas cosas que llaman *anacreónticas*, han mostrado en ellas mismas que, ó no habian leido á Anacreonte, ó no conocian cuál es el carácter, tono y estilo de sus odas, se hace preciso extender algo mas lo que ya dejo dicho sobre la naturaleza de la oda anacreóntica, asuntos que en ella pueden tratarse, tono que la conviene, extension que admite, y forma que debe dársela.

Ya se ha indicado que la verdadera anacreóntica ha de ser una como repentina inspiracion, producida por las lijeras conmociones que causan en el ánimo los placeres de la mesa y el baile, ó la sola reunion de varias personas entregadas á la recreacion y al pasatiempo. Y como estas impresiones son necesariamente vivas, cortas y gratas, se infiere lo siguiente: 1.º Los asuntos anacreónticos son relativos á los inocentes placeres y honestos recreos que la moral mas severa permite alternar con las ocupaciones serias de la vida. 2.º El tono de estas odas es siempre alegre, festivo, jovial, sin que esto impida que al paso se puedan mezclar sentencias graves y máximas provechosas. 3.º El estilo ha de ser vivo, lijero, fácil, suelto, y sin que en ellas se haga otra cosa que florear, por decirlo así, los pensamientos. 4.º La composicion total ha de ser muy corta: en Anacreonte son tres ó cuatro las que pasan de cuarenta versitos, y muy pocas las que llegan á este número. 5.º La forma que las conviene, es la de una breve é ingeniosa ficcion poética, una especie de cuentecillo, de la cual se deduzca ó resulte un pensamiento fino, delicado y nuevo. Alguna vez pueden reducirse á ilustrar un solo pensamiento de esta clase por medio de varios símiles ó contrastes. En Anacreonte, el Amor que habiendo perdido el camino, pide posada al poeta; el Amor picado por una abeja que va llorando á mostrar á Vénus la picadura, son de la primera especie: las armas de la hermosura contrapuestas á las que tienen todos los animales para defenderse, y el nido del amor comparado, en cuanto á la fecundidad de la cria, con el de la golondrina, son de la segunda.

Examínense por estos principios todas las odas que en nuestro Parnaso llevan el título de anacreónticas, y se verá cuáles son las que le merecen.

Advierto que las anacreónticas pueden ser alguna vez satíri-

cas, porque en efecto es muy propio de la gente alegre y entretenida hacer burla y rechifla de las cosas que lo merecen. Por eso nuestras letrillas satíricas deben referirse al género anacreóntico. Y como el romancillo menor de cinco y seis sílabas, en que suelen escribirse las letrillas jocosas, es por sí mismo cantable, y las anacreónticas deben serlo, pues eran entre los antiguos lo que entre los franceses las intituladas *chansons de table*; creo que aun las anacreónticas no satíricas, sino simplemente jocosas, pudieran escribirse en versos de cinco y de seis sílabas, pues ya se escriben en los de siete. Pero así en estos como en aquellos convendrá usar alguna vez del riguroso consonante, como lo hizo Villégas en varias de sus cantilenas. Tambien convendria mezclar con los versos llanos de cinco, seis y siete sílabas algunos esdrújulos y agudos, para dar mas variedad á estos romancillos que de otra manera se hacen insípidos, cansados y monótonos. Lo que sobre todo deben hacer los poetas líricos españoles es leer y estudiar mucho los italianos, que han sido, son todavía, y acaso serán siempre, los maestros en todo género de composicion que tenga algo de cantable. En ellos aprenderán á combinar de mil maneras nuevas é ingeniosas las estrofillas de nuestros romancillos, ya mezclando versos de diferentes medidas, ya alternando los aconsonantados con los que no lo sean, y los esdrújulos con los agudos y llanos.

CAPITULO II.

POESIAS DIDÁCTICAS.

Aunque en estas el poeta se propone instruir á sus lectores, no se crea sin embargo que semejantes composiciones son de la misma naturaleza que las didácticas de prosa. Porque como en todas las obras poéticas la instruccion debe estar siempre subordinada al entretenimiento y placer, en las que ahora examinamos el poeta declara sí su intencion de instruir; pero esta instruccion ha de estar hermoseada con descripciones, episodios, ficciones y engalanamientos poéticos, que amenicen la aridez del asunto y diviertan la imaginacion. Así estas poesías no se distinguen de las restantes sino por la materia. En lugar de divertir y procurar el placer con asuntos patéticos, narraciones ó representaciones de hechos brillantes, ó imitaciones de caractéres y costumbres; el poeta escoge por argu-

mento de su obra un objeto instructivo en sí mismo; pero es con el fin de hacer agradable la instruccion, adornándola con las galas de la poesía. Nunca se propone dar los elementos de una ciencia, para que la aprendan los que aun no la saben, ni un tratado magistral, para comunicar nuevos descubrimientos y acelerar los progresos del entendimiento humano; sino poetizar, si podemos decirlo así, los principios generales del ramo sobre que escribe. Esta es la verdadera idea de las poesías didácticas, y de ella deberán deducirse las reglas de su composicion. Las expondré brevemente, previniendo ántes que, como el poeta puede tomar por asunto objetos de ciencias y artes, ó puntos de moral y de crítica, y en estos puede, ó dar lecciones positivas, ó censurar ya los vicios de los hombres, ya el mal gusto de los escritores; las composiciones didácticas pueden ser de tres clases. La primera contiene todas aquellas, en que se trata de alguna ciencia ó arte con mas ó ménos extension; la segunda aquellas en que se proponen directamente documentos morales ó reglas de crítica; y la tercera aquellas en que zahiriéndose los extravíos de las costumbres públicas ó los defectos literarios de los autores, se da una como leccion indirecta. Las primeras se llaman poemas *didascálicos*, las segundas *discursos ó epístolas*, porque suelen escribirse bajo una de estas dos formas, la de un discurso seguido y doctrinal, ó la de una carta á un sugeto verdadero ó fingido: las terceras tienen el nombre de *sátiras*.

ARTÍCULO PRIMERO.

Poemas didascálicos.

Llamándose así los tratados escritos en verso sobre objetos de ciencias ó de artes, es claro que la regla fundamental para su composicion, será la de que *la teoría que el autor presente, sea verdadera, los preceptos que dé, claros y útiles, y las ilustraciones con que acompañe estos y aquella, oportunas y poéticas.*

La 2.ª es, que *observe órden y método* no tan rigurosos y formales como en un tratado en prosa; pero bastantes para ofrecer al lector una instruccion seguida y ordenada.

La 3.ª que *amenize las discusiones científicas con episodios, descripciones, símiles y otros adornos poéticos*, porque

el tono puramente doctrinal se haria muy pronto empalagoso, sobre todo en una composicion poética, en la cual lo que principalmente buscamos, es el entretenimiento.

La 4.ª é importantísima, es que *encadene artificiosamente los episodios y digresiones con el asunto principal, y vuelva á él con naturalidad por medio de alguna circunstancia felizmente introducida.*

La 5.ª que *evite la aridez dogmática, emplee pocos términos técnicos, y presente en imágenes, siempre que pueda, las operaciones intelectuales.*

Muchos poemas didácticos tenemos, antiguos y modernos. De los griegos nos quedan los dos de Hesíodo, el primero sobre la *teogonía*, y el segundo sobre *las labores del campo;* los de Opiano *sobre la caza y la pesca*, y algun otro. De los latinos tenemos el de Lucrecio *de la naturaleza de las cosas*, el de Manilio *sobre la astronomía*, y las *Geórgicas* de Virgilio, el modelo mas acabado y perfecto que en este género ha salido de manos de hombres. Por serlo en tan alto grado, y conociendo que las reglas indicadas parecerán demasiado vagas, oscuras, é inaplicables, si no se comprueban con ejemplos, repetiré los mismos que cita Blair, para que se vea cuán magistralmente fueron observadas por Virgilio.

En primer lugar, conociendo muy á fondo la teoría y práctica de la agricultura, los principios que establece, las consecuencias que deduce y las reglas que da, son lo mejor que entónces se conocia. Y aun en el dia, relativamente al clima de Italia para la cual escribia, son sustancialmente verdaderas, y conformes á las observaciones de los buenos agricultores.

En segundo lugar, su poema tiene un plan metódico, y cada parte de la ciencia rural está tratada con la debida separacion y con cierto órden, que sin tener nada de escolástico, muestra bastante bien la conexion y dependencia de las ideas.

En tercer lugar, la exposicion de la doctrina está oportunamente amenizada con episodios, digresiones, descripciones y otras bellezas poéticas. Tales son la relacion de los prodigios que acompañaron á la muerte de César, las alabanzas de la Italia, la hermosa pintura de la felicidad de la vida del campo, la fábula de Aristeo y la triste aventura de Orfeo y Eurídice.

En cuarto lugar, sabe volver á su asunto con mucha destreza despues de un episodio ó digresion. Así, habiendo abandonado por algun tiempo á los labradores, para hablar de la guerra civil y de la batalla de Farsalia, vuelve á ellos con la mayor

naturalidad por medio de la siguiente circunstancia campestre, felizmente introducida para acabar la digresion :

Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis
Agricola, incurvo terram molitus aratro,
Exesa inveniet scabrâ rubigine pila;
Aut gravibus rastris galeas pulsabit inanes,
Grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris.

En aquellos parajes algun dia,
Cuando la tierra con el corvo arado
Moviere el labrador, ya carcomidas
Por el áspero orin hallará lanzas;
O los cóncavos yelmos, á los golpes
Hará sonar del ponderoso rastro,
Y admirará, al cavar en los sepulcros,
De humanos huesos el tamaño enorme.

En quinto lugar, las operaciones manuales de la agricultura están realzadas y hermoseadas con descripciones sumamente poéticas, los objetos mas comunes y bajos están ennoblecidos con bellísimas expresiones figuradas, las ideas abstractas están presentadas en imágenes las mas pintorescas. Así, debiendo expresar la idea de que el labrador, cuando la tierra está falta de agua, la riega artificialmente, nos presenta un bellísimo paisaje, diciendo :

Ecce, supercilio clivosi tramitis undam
Elicit; illa, cadens, raucum per lævia murmur
Saxa ciet, scatebrisque arentia temperat arva.

De la tendida cuesta en lo mas alto
Hace brotar el agua, que en las piedras
Lisas cayendo en espumosas ondas,
En ronco son murmura, y de los campos
Templa la sequedad con sus raudales.

Para dar al labrador la regla, ó el consejo, de que empieze á arar, luego que comienze la primavera, hace una descripcion poética, así de la estacion misma, como de la operacion rústica del arar, y dice :

Vere novo, gelidus canis cum montibus humor
Liquitur, et zephyro putris se gleba resolvit:
Depresso incipiat jam tunc mihi taurus aratro
Ingemere, et sulco attritus splendescere vomer.

Así que empiece ya la primavera,
Y en líquidos arroyos se desate
La nieve que los montes blanqueaba,
Y seco de los zéfiros al soplo

El negruzco terron se desmenuce;
Ya entónces á gemir el buey empiece
Arrastrando el arado, y en el surco
A relucir gastándose la reja.

Y para hacerle entender que si no trabaja, no tendrá que comer, presenta las ideas bajo estas dos imágenes :

Heu! magnum alterius frustra spectabis acervum;
Concussâque famem in silvis solabere quercu.

Ay triste! Con tardío desengaño, á
El crecido monton de mies ajena
Verás, y vareando las encinas
En la floresta, acallarás el hambre.

Hé aquí lo que se llama ser poeta. Ennoblecer los objetos triviales, revestir de imágenes sensibles las ideas abstractas, pintar con viveza y fidelidad la naturaleza física y las pasiones y costumbres de los hombres; en esto consiste la poesía.

ARTÍCULO II.

Discursos y epístolas sobre puntos de moral ó de crítica.

Poco hay que prevenir acerca de estas composiciones, las cuales, aunque didácticas, no piden plan tan metódico y órden tan riguroso como los poemas didascálicos. El poeta no se propone en ellas tratar de una ciencia en toda su extension, sino de algun punto determinado, ó hacer algunas observaciones sueltas; y así no está sujeto á tanta regularidad como en aquellas. Si los que han acusado á Horacio de falta de método en su *Arte poética*, hubieran tenido presente que este título ha sido dado á aquella composicion por los modernos, y que Horacio no se propuso escribir un arte poética, sino dar á los Pisones, á quienes la dirige, algunos principios de buen gusto sobre la poesía en general y sobre la dramática en particular; hubieran visto que, mirada bajo este aspecto, tiene la conveniente regularidad. La que se llama *Arte poética* de Horacio, es en efecto una epístola crítica de la clase de las que ahora examinamos. Contiene excelentes principios en materia de poesía; pero no es una *Poética.*

Las epístolas morales y críticas (y lo mismo puede decirse de los discursos, de los cuales no se diferencian sino por la forma) no piden tampoco mucha elevacion. Reduciéndose por lo comun á observaciones sueltas sobre asuntos morales ó lite-

rarios, su tono debe ser el de una conferencia familiar; el mismo que tomaria el autor, si de viva voz tratase el punto en una reunion de personas ilustradas ó en conversacion con un solo amigo. No quiere esto decir que el lenguaje sea prosaico; al contrario, es menester que aunque en estilo poco figurado y en versos ménos pomposos que los de otras composiciones, se vea siempre que es un poeta el que escribe. Horacio nos ha dado la regla y el modelo de esta clase de poesías. Él nos dice que aunque los versos por su facilidad y sencillez se acerquen al lenguaje ordinario de prosa (*sermoni propriora*), es necesario que aun quitándoles la medida, se vea en sus elementos separados que son parte de una composicion poética; ó, como él se explica figuradamente, es preciso que aun despedazado el autor, se vea en sus miembros desunidos que son los de un poeta, *disjecti membra poetæ*. ¡Y cuán bien supo practicar lo mismo que enseñaba! ¡Qué verdad en sus observaciones morales y críticas! ¡Qué facilidad en su versificacion! ¡Qué ilustraciones tan bien escogidas! Qué elegante sencillez de estilo! ¡Qué noble familiaridad en sus epístolas á Augusto y otros altos personajes!

Lo que principalmente contribuye á dar cierto colorido poético á estas composiciones, son las imágenes y comparaciones oportunamente introducidas. Como nosotros poseemos en este género una composicion la mas acabada y perfecta que haya en ningun Parnaso moderno, y comparable, si alguna vez no las excede, con las del mismo Horacio, que es la epístola moral de Rioja *sobre las esperanzas de los cortesanos y las ventajas de la mediania;* copiaré algunas de sus bellísimas comparaciones é imágenes, las cuales darán á conocer, mejor que largos preceptos y prolijas discusiones, cómo se deben amenizar y hacer poéticas las moralidades por medio de símiles bien escogidos. Hablando de la indiferencia con que debemos mirar la inconstancia de la fortuna, dice :

Dejémosla pasar como á la fiera
Corriente del gran Bétis, cuando airado
Dilata hasta los montes su ribera.

Sacando por consecuencia de varias reflexiones que anteceden, que debemos apetecer la vida privada, ilustra esta conclusion con un bellísimo símil, diciendo así :

Busca pues el sosiego dulce y caro,
Como en la oscura noche del Egeo
Busca el piloto el eminente faro.

Para demostrar las ventajas de la independencia y libertad de la vida privada, en contraposicion á la esclavitud y sujecion de las cortes, emplea esta hermosa semejanza, cuya segunda parte dejo citada ya con otro motivo :

Mas precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, más sus quejas
En el bosque repuesto y escondido;

Que agradar lisonjero las orejas
De algun príncipe insigne, aprisionadc
En el metal de las doradas rejas.

Ponderando la rapidez de la vida, dice :

Como los rios que en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.

Y mas abajo reúne una porcion de ejemplos (que son como otros tantos símiles), para hacernos ver que todo nos advierte de lo breve y fugaz de nuestra vida, diciendo :

Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos,
Pasó el invierno con sus nieves cano;

Las hojas que en las altas selvas vimos,
Cayeron; y nosotros á porfía
En nnestro engaño inmóviles vivimos.

Diciendo que el hombre verdaderamente virtuoso no es hipócrita ni hace ostentacion de su virtud, ilustra esta idea con la siguiente comparacion :

¡Cuán callada que pasa las montañas
El aura, respirando mansamente!
Qué gárrula y sonante por las cañas!

Este es el modo de sazonar las moralidades con las gracias de la poesía.

Advierto que la forma epistolar no es exclusivamente propia de este género de poesías morales ó críticas. La misma forma puede darse tambien á otros muchos asuntos, y señaladamente á los amorosos y lúgubres, como se ve por las *Heroidas* de Ovidio, y por sus *Tristes*. En este caso, como son puramente sentimentales, pertenecen por la materia á la llamada poesía lírica, de la cual, como ya dijimos, no se diferencian sino por el género de verso y alguna mas regularidad; pero en el fondo y en el tono patético convienen con ella.

ARTÍCULO III.

Sátiras.

Se ha disputado mucho sobre si los griegos conocieron este género de poesías, ó si fué inventado por los romanos. Pero bien examinado el punto, se verá que esta es mera cuestion de voz. No sabemos si los griegos escribieron sátiras como las de Horacio, es decir, bajo la misma forma y por el mismo tono que este y los otros satíricos latinos emplearon; pero bajo otras formas y con otro tono ¿quién puede dudar de que escribieron sátiras? Homero mismo, el mas antiguo poeta suyo (á lo ménos de los que han llegado á nosotros) escribió su *Margites*, poema rigurosamente satírico, y aun en el mismo verso exámetro que despues adoptaron los latinos para la sátira. Las llamadas *Menipeas* de su inventor el cínico Menipo, escritas parte en prosa y parte en verso, fueron famosas en la antigüedad. La comedia misma ¿qué otra cosa fué en su orígen, sino una amarga sátira contra las personas, y en su último estado la censura ó, si se quiere, la sátira de los vicios, extravagancias y ridiculeces de los hombres? Los diálogos de Luciano ¿qué otra cosa son, sino una sátira finísima de las creencias supersticiosas, de las prácticas absurdas y los errores de su tiempo, y de la hipocresía y los vicios de los filósofos? Mas sencillo es decir que ni los griegos ni los romanos fueron los inventores de la sátira, y que esta ha existido, y debe existir necesariamente, en todas las naciones civilizadas; porque está en la naturaleza del hombre observar, censurar y zaherir los vicios, y aun las debilidades de sus semejantes. La censura séria ó jocosa de lo que nos choca y ofende en las costumbres, ó acciones de aquellos con quienes vivimos, es decir, la pura, purísima satira, es un resultado necesario de nuestras inclinaciones, y tan antigua como las sociedades: lo que ha variado y debido variar, es la manera de hacerla. Se ha hecho y se hace todavía en prosa, se ha hecho y se hace todavía en verso, se ha puesto y se pone en forma dramática; pero de cualquier modo que se presente, siempre es la misma en el fondo. Sea de esto lo que fuere, lo que nos importa saber es que en poesía se llama *sátira*, *cualquier poema directo en que se censuran los crímenes, los vicios ó las simples ridiculeces de los hombres;* poema que por su objeto, que es la reforma y correccion de las costumbres públicas y la destruccion de los er-

dernos. Los ingleses y los alemanes son en realidad los que han creado la poesía descriptiva, que despues han perfeccionado los franceses. Pues aunque nuestro Gracian habia ya compuesto en el siglo XVII. un poema verdaderamente descriptivo sobre las estaciones, intitulado *Selvas del año*, es tan malo, que ni aun en España es leido. ¿Cómo lo seria pues en Inglaterra. para que Thómpson se valiese de él ó quisiese imitarle? Probablemente ni aun noticia tendria de su existencia. Para que se conozca lo que es el tal poema, basten los versos siguientes. Trata de la entrada del estío, y dice:

Despues que en celeste anfiteatro,
El ginete del dia
Sobre Flegonte toreó valiente
Al luminoso toro,
Vibrando por rejones rayos de oro;
Aplaudiendo sus suertes
El hermoso espectáculo de estrellas,
Turba de damas bellas
Que á gozar de su talle alegre mora
Encima los balcones de la aurora;

Despues que en singular metamorfósi,
Con talones de pluma,
Y con cresta de fuego,
A la gran multitud de astros lucientes,
Gallinas de los campos celestiales,
Presidió gallo el boquirubio Febo
Entre los pollos del tindáreo huevo, *etc.*

Tambien Lope tiene varias composiciones rigurosamente descriptivas, como *La tapada*, *La mañana de S. Juan*, *Las fiestas de Valencia* y otras, y Lupercio su *Descripcion de Aranjuez;* pero todos estos son mas bien trozos sueltos, que poemas completos.

Este género nuevo tiene sus reglas peculiares, que indicaré sumariamente extractándolas de St.-Lambert, que es quien mejor las ha fijado.

La poesía descriptiva ha de proponerse primeramente *llamar la atencion de los hombres hácia las grandiosas escenas de la naturaleza.* Debe pues representarla sublime en la extension inmensa de los cielos y los mares, en los vastos desiertos, en el espacio, en las tinieblas, en la multitud innumerable de los seres; y en los grandes fenómenos, como los terremotos, los volcanes, las tempestades y las inundaciones. bella, amable y risueña, por decirlo asi, cuando nos presenta ricas llanuras, amenos valles, praderas floridas, collados cu-

biertos de verdura, un bello paisaje, fértil y poblado, que promete bienes, paz, abundancia y felicidad : triste y melancólica, cuando despojada de sus galas, no ofrece á la vista mas que silenciosas soledades, y no promete ni riquezas ni placeres.

En segundo lugar, el poeta, *al describir la naturaleza física,* debe hacer lo que los épicos y dramáticos hacen respecto de la naturaleza moral, es decir, *debe engrandecerla, hermosearla y hacerla interesante.* La engrandecerá, si de tiempo en tiempo hace sentir su sublimidad, sembrando aun en las descripciones de escenas puramente bellas, las ideas del espacio, el infinito, el órden, el movimiento y el silencio universal. La hermoseará, si reúne en un solo cuadro bellezas que en la naturaleza real se hallan esparcidas y diseminadas en varios. La hará interesante, si en las descripciones de los objetos recuerda ó indica sus relaciones con los seres animados, señaladamente con el hombre, insinuando verdades de física y de moral, ideas útiles, principios de economía rural, sentimientos virtuosos.

En tercer lugar, *es menester contrastar las pinturas y situaciones.* Así, por ejemplo, despues de haber pintado el exceso del calor, puede el poeta llevarnos á la orilla de algun delicioso arroyuelo ó á un bosque fresco y sombrío : nosotros le seguiremos con gusto á su opaco retiro, huyendo con él de los ardores del sol y de la aridez de la tierra. Al contrario, en medio de las descripciones de escenas risueñas y placenteras puede colocar alguna vez pinturas de objetos terribles, que agitándonos en direccion contraria nos hagan pasar rápidamente del placer al dolor. Tal seria el cuadro de una batalla dada en una hermosa llanura. Despues de habérnosla mostrado adornada de todas las galas de la primavera, puede retratarla devastada, cubierta de cadáveres é inundada de sangre, y devoradas por èl fuego las rústicas alquerías de sus habitantes.

En cuarto lugar, como una serie no interrumpida de campestres descripciones fatigaria la atencion del lector mas enamorado del campo, y como despues de haber visto un país, queremos ver tambien sus moradores; *es necesario colocar en los paisajes al hombre de los campos, y hablar de sus costumbres, labores, penas y placeres.*

En quinto lugar, *todas las pinturas han de ser tan verdaderas y animadas, que nos parezca estar viendo el objeto con nuestros propios ojos.* Para esto es preciso que el poeta

sepa escoger aquellas circunstancias, que sean capaces de trasmitir a la imaginacion de los lectores la impresion misma que en el ánimo del poeta hizo la presencia del objeto.

En sexto lugar, *las descripciones deben presentar objetos individuales, no indefinidos y en abstracto.* Un cerro, por ejemplo, un arroyo, un lago se representan con mas viveza á la imaginacion, cuando se nombra algun cerro, arroyo ó lago conocido, que cuando se describe uno indeterminado. Esta observacion es comun tambien á los símiles que se toman de objetos naturales, y á las alusiones. Estas son mas bellas, cuando se particularizan los objetos á que se refieren. Horacio tuvo presente la regla, cuando al decir que no pide al dios Apolo ni mieses, ni ganados, ni tierras, ni oro, ni marfil, particulariza así estos objetos:

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates? quid orat de paterâ novum
Fundens liquorem? Non opimas
Sardiniæ segetes feracis;
Non æstuosæ grata Calabriæ
Armenta; non aurum aut ebur indîcum;
Non rura, quæ Liris quietâ
Mordet aquâ, taciturnus amnis.
(Lib. I. *oda* 31.)

¿Qué le pide el poeta al dios Apolo
El dia en que su estatua se dedica?
¿Qué le demanda, cuando el licor nuevo
De la copa derrama? No le pide
De la feraz Cerdeña
Las cosechas opimas,
Ni los ricos rebaños
De la ardiente Calabria,
Ni de la India el oro y los marfiles,
Ni los campos que el Líris taciturno
Con su mansa corriente va lamiendo.

Esta es la traduccion literal de los versos de Horacio; pero pues estos son líricos, daré otra con poquísima variacion en versos anacreónticos, para que al mismo tiempo se vea, cuán bien se presta nuestra lengua á la traduccion de los clásicos.

¿Qué le pide el poeta
A Apolo en este dia,
En que una hermosa estatua
Augusto le dedica?
¿Qué le demanda, cuando
El nuevo licor liba?
No de Cerdeña fértil
Las cosechas opimas,

Ni de Calabria ardiente
Las preciadas merinas,
Ni el oro y los marfiles
Que el Asia nos envía,
Ni el anchuroso campo
Que riega y fertiliza
El taciturno Líris
Con sus aguas dormidas.

Como todo el arte de la descripcion poética consiste en la eleccion de las circunstancias, daré algunas reglas particulares que puedan guiar al poeta para escogerlas y emplearlas, reglas que casi literalmente copiaré de Blair.

1.ª *Las circunstancias que se empleen en cualquiera descripcion, no deben ser vulgares y comunes, sino enteramente nuevas.* En esto es cabalmente en lo que se distinguen los ingenios originales, de los que no son mas que copiantes. Estos, cuando se ponen á describir la naturaleza, la encuentran ya agotada por los que les han precedido en la misma carrera, y nada nuevo é interesante ven en el objeto que van á pintar. Aquellos, al contrario, ven lo que nadie ha visto todavía, y tienen el secreto de dar cierta novedad á los objetos mas comunes y conocidos.

2.ª *Deben particularizar y circunscribir el objeto*, es decir, no han de ser vagas, y tales que igualmente convengan á otro; porque las descripciones genéricas no pueden darnos ideas claras y precisas de los objetos descritos.

3.ª *Deben ser uniformes y de un mismo carácter.* Así, cuando describimos un objeto grandioso y magnífico, todas deben contribuir á engrandecerle: cuando uno alegre y placentero, todas han de ayudar á hermosearle.

4.ª *Las circunstancias de un objeto deben explicarse con sencillez y concision*, pues cuando exageramos ó amplificamos demasiado una cosa, debilitamos la impresion que intentábamos hacer. La brevedad es necesaria sobre todo, como ya se indicó en otra parte, cuando se describen objetos sublimes: las escenas alegres y risueñas permiten alguna mayor ampliacion, porque en su pintura no debe predominar la fuerza.

Adviértase que estas reglas relativas á la eleccion de las circunstancias y al modo de presentarlas, son comunes á todas las descripciones poéticas, y hasta cierto grado convienen tambien á las oratorias é históricas. Pero, como en los poemas

esencialmente descriptivos, es donde se encuentran en mayor número, las he reservado para este paraje.

CAPITULO IV.

DE LOS POEMAS LLAMADOS MENORES, Y DE NUESTROS ROMANCES.

Se llaman poemas menores en general ciertas composiciones breves, á las cuales han dado los preceptistas los greco-pomposos títulos de *epitalamios*, *genetlíacos*, *epicedios*, *epinicios*, *eucarísticos*, *protrépticos*, *sotéricos*, *propémpticos*, *apobaterios* y *parenéticos* : sobre los cuales basta saber que todos pertenecen á la clase de las poesías directas, y que sus particulares denominaciones son relativas al asunto sobre que se versan, ó al suceso que da lugar á componerlos. Así, cuando un poeta celebra en verso una victoria, escribe un *epinicio;* si se lamenta de la desgraciada ó temprana muerte de algun personaje, hace un *epicedio;* si da gracias por algun beneficio recibido, compone un poema *eucarístico;* si felicita á alguno porque se ha casado, ó porque le ha nacido un hijo, su composicion será respectivamente un *epitalamio* ó un *genetlíaco*, etc., etc. Pero ya se deja conocer que en todos estos casos, segun el modo con que se maneje el asunto, y el género de verso en que se escriba la composicion; será esta una oda, una elegía, una epístola, ó un simple discurso. Así, por ejemplo, cuando Horacio se lamenta en verso y tono lírico de la muerte de Quintilio Varo, su hermosa composicion, *Quis desiderio sit pudor*, etc. es una *oda;* pero cuando Ovidio llora en bellísimos dísticos la muerte de Tibulo, y exclama : *Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos*, etc. su composicion es una *elegía.* Cuando el primero con todo el estro y entusiasmo lírico celebra las victorias de Druso, y dice : *Qualem ministrum fulminis alitem*, etc., su obra es una *oda;* pero es elegía aquella en que el segundo celebra el triunfo de Tiberio; no porque esta no esté tambien escrita con mucho fuego y entusiasmo, sino porque el verso, el tono y el giro mismo de la composicion no son líricos sino elegíacos. Esto es lo mismo que ya indiqué hablando de las odas, á saber, que sobre un mismo asunto, y aun con el mismo tono patético, se pueden escribir diferentes poemitas, que serán odas, epístolas, heroidas ó elegías, segun el metro en que se escriban, y la forma que se dé á toda la composicion. Lo mismo sucede con las sa-

tiras. Si las castellanas están en cortas letrillas, son composiciones líricas, y en rigor cantables; pero si están en tercetos, conservan la denominacion genérica de sátiras. Por esta razon, habiendo hablado largamente de las odas y sátiras, no me ha parecido necesario hacer artículo separado para las letrillas satíricas y los romances jocosos, que suelen serlo tambien, ni para las elegías. Los asuntos de estas, como ya dije, son los mismos que los de las odas, y su tono tambien es patético; pero no admiten el aparente desórden, ni los raptos de la lírica. El metro que les corresponde en latin son los dísticos, y en castellano los tercetos. Pueden escribirse tambien en versos endecasílabos libres, ó ligados en forma de *romance;* pero yo siempre quisiera tercetos, porque son los que mejor imitan el dístico latino.

Con ocasion de esta palabra *romance,* debo advertir, que el llamado menor, ó de verso octosílabo, puede emplearse en composiciones amorosas, festivas, jocosas, burlescas, y aun serias sobre asuntos que no pidan un tono muy elevado ; pero no en composiciones graves, majestuosas y sublimes. Porque, digan cuanto quieran sus defensores, jamas sonarán bien en romancillo octosilábico un himno, una oda heroica, y mucho ménos una epopeya. Si esta licencia se autorizase, pronto se reducirian á jácaras de ciego las poesías mas nobles y grandiosas. ¡Qué bien parecerian la *Ilíada* y la *Eneida* en coplitas de tirana! ¿Y porqué no? me preguntarán los *romanceros.* Por las siguientes sencillísimas razones, á las cuales nada se puede oponer :

1.ª Habiéndose cantado en romances las hazañas de los contrabandistas, ladrones, facinerosos, y *ahorcados,* este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle; y ningun hombre de gusto quiere que le canten en *jácara* las proezas de los verdaderos héroes, las maravillas de la naturaleza y las alabanzas del Altísimo.

2.ª Por lo mismo que en coplas de romance menor se cantan las *tiranas* y *cachuchas,* los *caballos* y otras tonadas populares, se ha hecho de necesidad metro lírico; pero bajo, familiar y tabernario.

3.ª La circunstancia de ser los versos parisilábicos, la facilidad de hacerlos, y la monotonía de una asonancia que tan sin trabajo se encuentra, excluyen este género de metro de todas aquellas composiciones, en que á lo grandioso de los conceptos debe corresponder una brillante, pomposa y difícil versifica-

cion. ¿Qué brillantez, pompa y dificultad pueden caber en una copla? El endecasílabo suelto (*generoso* le llamó Bartolomé Argensola), que bien hecho es el mas difícil de todos, las octavas, las estrofas líricas compuestas de endecasílabos y heptasílabos combinados y aconsonantados de diferentes maneras, los difíciles tercetos en los géneros que los admiten; hé aquí los metros nobles castellanos. El romancillo menor no puede servir mas que para la comedia y alguna composicion breve de otros géneros.

4.ª Si una epopeya puede escribirse en coplas de romance menor, tambien podria escribirse en letrillas, en anacreónticas y en seguidillas. La razon es la misma; todos estos son metros nacionales. Sin embargo, ¿quién se atreverá á sostener que, sin faltar al decoro, puede Aquíles jurar en una letrilla, que no combatirá mas por la causa de los griegos, y Enéas referir en coplitas de *bolero* el incendio de Troya y la muerte de Priamo? Parece esto absurdo? Pues igualmente lo es que los asuntos graves se escriban en metros populares, de cualquier clase que sean. Por consiguiente, si no se admiten las seguidillas y los romancillos de cinco, seis y siete sílabas para la alta poesía lírica y para la epopeya, tampoco puede admitirse el romance octosilábico.

5.ª En el hecho de estar ya destinado á la comedia, no puede servir para las odas sublimes, ni para la epopeya. ¿No dice Horacio que

Res gestæ regumque, ducumque, et tristia bella
Quo scribi possent numero, monstravit Homerus?

¿No añade que

Musa dedit fidibus divos, puerosque deorum,
Et pugilem victorem, et equum certamine primum,
Et juvenum curas, et libera vina referre?

¿No enseña que

Versibus exponi tragicis res comica non vult,
Indignatur item privatis, ac prope socco
Dignis, carminibus narrari cœna Thiestæ?

¿Y no manda en consecuencia que

Singula quæque locum teneant sortita decenter:

lo cual quiere decir en suma, que distinto ha de ser no solo el estilo, sino hasta el metro en que se escriban las poesías épi-

cas, líricas y dramáticas? Pues ¿cómo pretenden los *romanceros* que la epopeya y las odas sublimes se escriban en verso *cómico?*

6.ª Ningun poeta griego ni latino (y estos son los verdaderos maestros) escribió odas, epopeyas, sátiras, epístolas y elegías en versos yámbicos; todos escribieron las odas en estrofas líricas, y la epopeya y demas composiciones nobles en exámetros puros, ó mezclados con el pentámetro en las elegías. En la tragedia admitieron alguna vez el yámbico, por lo de *natum rebus agendis*; pero con mas frecuencia el anapéstico, que es mas noble, y ademas realzaban unos y otros con las magníficas odas de los coros. Entre nosotros ya no se admiten estas mezclas. La tragedia no se escribe ni debe escribirse en verso de comedia, ni esta en los endecasílabos sueltos ó ligados, que están ya reservados para aquella y otras poesías nobles y grandiosas. ¿Cuanto ménos pues podrá convenir á estas el romancillo cómico?

7.ª Los defensores del romance confunden dos cosas muy distintas, el estilo de la obra y clase de metro en que está escrita. Así, concediéndoles cuanto dicen sobre que el romance es susceptible de toda la elegancia que exigen las composiciones nobles, sobre lo cual habria mucho que hablar; todavía les responderemos dos cosas: 1.ª Argumento que prueba demasiado, nada prueba. Tambien se pueden escribir trozos elocuentísimos de prosa, llenos de fuego, y adornados con todas las gracias y bellezas del estilo mas elevado; pero por eso ¿se escribirán en prosa las epopeyas y las odas? Nadie lo ha dicho, ni lo dirá. 2.ª Dando tambien por supuesto que un romance puede ser épico, ó lírico noble, por el fondo, las frases, las imágenes, las formas oratorias, el lenguaje figurado y cuantas bellezas se le quieran suponer; el metro en que está escrito, y el uniforme y estrecho período poético á que está ceñido, no son, ni serán jamas, épicos ó líricos nobles. Y porqué? Porque aunque venga á escribirle el mismo Apolo, no le puede quitar ni la medida, ni el corte, ni el ritmo, ni el aire, ni el sonsonete de *jácara*, ni extender en él y variar los períodos, cuanto piden alguna vez las epopeyas y las odas heróicas. No hay arbitrio humano. El que lee ú oye un romance menor, al instante, á la primera copla, se acuerda involuntariamente de las tonadas populares alternadas en estrofillas de la misma medida; y en llegando este caso, se acabó la ilusion épica ó lírica. Pondré un ejemplo, traduciendo el principio de la Ilía-

da en romancillo; y cuidado que voy á hacer la traduccion cuan elegante y poética es posible, sin faltar á la fidelidad; para que no se diga que haciendo los versos duros, arrastrados y prosaicos, y el estilo humilde, degrado de intento y ridiculizo el romance. Traduzco pues así el primer período de la *Ilíada*, realzando no poco la sencillez del original:

Canta, Musa, la venganza
De Aquíles, el de Peleo,
Venganza que tan funesta
Al campo fué de los griegos,
Y de muchos campeones
Lanzó en el *oscuro* Averno
Las fuertes almas, y pasto
Hizo de *voraces* perros,
Y de *carnívoras* aves,
Sus cadáveres *sangrientos*;
Y así del *potente* Jove
Quedó cumplido el decreto:
Desde que, habiendo reñido,
En bandos se dividieron,
Aquíles el valeroso,
Y el hijo *claro* de Atreo,

Cualquiera que entienda el original, verá que no le he parodiado ni envilecido, sino que al contrario, para levantar un poco el tono y hacer mas poético el estilo, he dado los epítetos de *oscuro* al Averno, de *voraces* á los perros, de *carnívoras* á las aves, de *sangrientos* á los cadáveres, de *potente* á Jove y de *claro* al hijo de Atreo; porque ó van embebidos en la palabra griega, ó son oportunos y enérgicos. Los versos son, como se ve, bastante rotundos y sonoros, y el corte es imitado de nuestros mejores romances heróicomoriscos. Pues bien: aun así, y aunque se hicieran mucho mejores ¿quién no ve que apénas un español ha leido una ó dos coplas de versos octosílabos y con asonancia en *e*, *o*, se le vienen á la memoria, sin que pueda remediarlo, las *cachuchas* y los *caballos*, y está zumbando en su oido lo de,

Caballo del alma mia,
Caballo mio *careto*.

Y lo mismo seria si la asonancia fuese cualquier otra, *e*, *a*, por ejemplo: entónces le saltaria el

Santo Cristo de la luz,
Señor de cielos y *tierra*.

Ahora bien, ¿quién es el poeta, qué poder hay en el mundo,

capaz de destruir la fuerza del hábito y deshacer estas asociaciones de ideas formadas desde la niñez en las cabezas de sus lectores? Y si esto no es posible, ¿cómo quieren que el romancillo deje de ser *jácara*, aunque vinieran á escribirle Garcilaso, Herrera, Leon y Rioja? ¿Porqué estos no los escribieron, y los demas grandes poetas no los emplearon en composiciones nobles? porque sabian que nadie puede ennoblecer en ninguna materia lo que una vez envileció la opinion. No hay que dudarlo : siempre que se leen ú oyen romances, por elegantes que sean, el oido y el ánimo del lector se templan, por decirlo así, al tono de los *cantados;* y entónces, vuelvo á repetirlo, el aire de jácara no se le pueden quitar cuantas bellezas se les supongan. No insistiré mas en esto, porque me parece evidente.

8.ª Ademas de lo dicho, que es comun á todas las composiciones elevadas, hay respecto de la epopeya otras razones igualmente poderosas para no escribirlas en romance menor. 1.ª Nadie puede negar que entre nuestros metros el endecasílabo es el que mas se acerca al exámetro de los griegos y latinos : y pues, por confesion de todos, este es el mas á propósito para las composiciones épicas, el mas grandioso, noble y magnífico de cuantos se conocen, y el heróico por excelencia, es evidente que el octosílabo no puede disputar al endecasílabo la palma para las epopeyas, ni entrar siquiera en competencia con él. 2.ª Siendo necesario que en los poemas épicos continúe en cada *canto* la asonancia de la primera copla, y debiendo ser bastante largos los libros ó cantos en que se divida la obra; resultaria, escribiéndolos en romancillo, que por largo rato estaria sonando al oido el cencerreo de una misma terminacion asonante, lo cual por sí solo es capaz de ofender y casi despedazar los oidos mas bátavos y córneos. Por ejemplo, si se tradujera la Ilíada en romance menor, como algunos libros tienen hasta 800 y aun 900 exámetros, y en castellano serian menester para traducir cada uno tres octosílabos á lo ménos; tendríamos que el libro segundo constaria de 2400 versos castellanos, y el quinto de 2700. Y como en esta larga serie se deberia continuar la misma asonancia de *a, a; e, e; o, o; e, a; e, o; i, a; o, a;* ó la que fuese; al acabar el canto estaria cualquiera, no digo cansado, sino aburrido; y por poco amante que fuese de la variedad, tiraria el libro y renegaria de su suerte.

Nótese que esta observacion sin réplica milita igualmente

contra el romance endecasílabo. En este el verso es heróico; pero la copla le reduce á un período poético demasiado uniforme, y el martilleo de la asonancia le hace cansado y empalagoso, cuando una misma final se prolonga por espacio de 1500 versos ó mas. Así para obras largas no es bueno. Por eso los príncipes de nuestro Parnaso Garcilaso, Herrera, Leon, Rioja y los Argensolas, y aun los buenos versificadores, como Lope, ó no los usaron jamas, ó es raro entre ellos el que hizo muy contados y cortos romances endecasílabos. Los romances mayores y menores son el metro favorito de los copleros y los poetas canijos, que no pudiendo hacer buenas octavas, sonoros tercetos, armoniosas liras y magníficos versos sueltos, se acogen á los fáciles romances de ocho y once sílabas. Es verdad que la Academia exigió romance endecasílabo para el rasgo épico sobre la conquista de Granada; pero ademas de que ella misma con mejor acuerdo señaló la octava para el otro sobre las naves de Cortés, este ejemplo solo prueba que la Academia cedió una vez al capricho de la moda romancera.

Concluiré lo perteneciente á las poesías directas, advirtiendo que el *soneto* (composicion que hemos imitado de los italianos, y que bien desempeñada no es tan despreciable como algunos han asegurado) se comprende en el epigrama, tomada esta voz en la acepcion general de composicion corta destinada á ilustrar un pensamiento notable, de cualquier género que sea. Así los sonetos serán respectivamente heróicos, amorosos, filosóficos, serios, jocosos, burlescos, satíricos, etc., segun la clase del pensamiento que en ellos se ilustra ó amplifica, y el tono y estilo en que se enuncia. Tambien nuestros madrigales son una especie de epigrama. La *balada* y el *rondel* pertenecen á la poesía lírica: son una especie de oditas.

Creo que las personas de gusto me permitirán que no les hable de los *símbolos heróicos* y los *emblemas*, de los *acrósticos*, *grifos*, *logogrifos* y *anagramas*, ni de los *acertijos* ó enigmas. Porque todas estas composiciones, aunque pertenecen á las poesías directas, son miserables fruslerías, en que jamas se ocupará un verdadero poeta.

LIBRO I

POESÍA DRAMÁTICA.

Ya queda indicado que se llaman dramáticas en general

aquellas composiciones, en que los autores no hablan jamas con el lector, sino que hablan entre sí los personajes en cuya boca se pone la composicion entera. Y aunque los diálogos en prosa son de esta clase, como no son estos de los que ahora tratamos, sino de los escritos ordinariamente en verso; pasaré á explicar su naturaleza, distinguir sus varias especies, y exponer las reglas que deben observarse en su composicion.

Ya he indicado tambien que estas poesías se llaman dramáticas, porque en ellas las personas de quienes se trata, *obran* ó están en accion, que es lo que literalmente significa el adjetivo, *dramático, dramática,* aplicado á los sustantivos, *poema, poesía;* y esto es lo que distingue de las otras á esta clase de composiciones. En las directas hemos visto, que el poeta expresa los afectos de que está conmovido, ó explica puntos instructivos, ó pinta objetos; pero no trata de las acciones de los hombres, sino acaso por incidente. En las mixtas veremos luego que trata sí de acciones, pero refiriéndolas él, á lo ménos en parte. En las dramáticas es donde las hace ejecutar por los personajes mismos.

Y como las acciones humanas, aunque innumerables, pueden reducirse á dos clases generales, atendida su naturaleza y la especie de personas que las ejecutan; porque, ó son acciones atrevidas y extraordinarias ejecutadas por altos personajes, ó acciones fáciles y ordinarias en que intervienen personas de las clases subalternas de la sociedad; las poesías dramáticas pueden reducirse igualmente á dos especies principales. Las primeras presentan acciones grandiosas ejecutadas por personajes de alto carácter, y se llaman *tragedias,* por la razon que luego veremos: las segundas presentan acciones de la vida comun y ordinaria en que intervienen personas de las clases inferiores, y se llaman *comedias,* palabra cuya verdadera etimología explicaré mas adelante.

CAPITULO PRIMERO.

TRAGEDIA.

Las fiestas de Baco dieron ocasion á los griegos, para inventar este género de composicion poética, que despues imitaron los latinos, y hoy cultivan todas las naciones civilizadas. El h mno, ú oda sagrada, que los cantores entonaban al rededor del ara, miéntras se sacrificaba al Dios un macho de cabrío, se

llamó por esta circunstancia *cancion del macho*, en griego *tragodia*, palabra que lijeramente alterada pasó á la lengua latina y de esta á las modernas. Para dar mayor extension y variedad á aquella ceremonia, introdujo Téspis, hácia la mitad del siglo VI. ántes de la era vulgar, la novedad de presentar una persona, la cual en las pausas que hacian los cantores entre las diferentes partes del himno, recitase en verso una breve historia de algun suceso de la fábula. Esta novedad agradó, y poco despues Esquilo introdujo ya dos ó mas actores que representaban en los intervalos del coro alguna accion célebre, fabulosa ó histórica; cubrió sus rostros con una máscara que imitaba el del personaje cuyas veces hacian; los vistió con trajes adecuados, y los presentó sobre un tablado ó teatro, adornado con decoraciones análogas á la historia que debian representar. Vino despues Sófocles, mejoró y perfeccionó esta invencion, y la tragedia en pocos años pasó desde los mas informes principios á un estado de regularidad y belleza, á que muy poco han podido añadir los mayores ingenios modernos.

Resultando de esta breve noticia sobre el orígen de la tragedia que esta es *la representacion de una accion extraordinaria y grande, en que intervinieron altos personajes, imitada con la posible verosimilitud;* se infiere que la tragedia mas perfecta seria aquella, que presentándonos una accion de esta clase, la imitase con tal propiedad que desde el principio hasta el fin nos pareciese que aquel gran suceso estaba pasando realmente á nuestra vista. Ya que esta absoluta y completa ilusion es imposible, porque jamas el espectador puede creer que está en el lugar de la accion, sabiendo que está en el de su residencia, ni el siglo en que aquella se supone, viendo que se refiere á tiempos muy remotos; y porque cuando entra en el teatro, sabe que va á ver, no el hecho mismo que es el argumento de la tragedia, sino su imitacion, no á los personajes reales que en él intervinieron, sino á los actores que van á hacer sus veces; es necesario á lo ménos que la imitacion se acerque tanto á la verdad, que el espectador se olvide por algunos instantes de que es fingido lo que está viendo. De este principio, que á primera vista parece demasiado vago, se deducen sin embargo las reglas de la tragedia, las cuales son relativas á la accion, á los caractéres, al plan, á las unidades de lugar y tiempo, y al estilo.

ARTÍCULO PRIMERO.

Accion de una tragedia.

En primer lugar, es necesario que sea extraordinaria é interesante. Porque siendo imposible que el espectador entre en aquella ilusion momentánea que hemos dicho, si su atencion no está fuertemente empeñada; es evidente que esto no se verificará, si se le pone á la vista un suceso comun, ordinario é incapaz de interesar. Y como los sucesos ménos comunes, porque no ocurren con frecuencia, son las grandes revoluciones de los imperios, y las terribles calamidades en que algunas veces caen, ó á las cuales se ven expuestos, aquellos personajes que por su elevacion parece estaban ménos sujetos á ellas; de aquí es que ordinariamente se toman para asunto de las tragedias estos grandes é inesperados reveses que á veces alcanzan ó amenazan á aquellas personas, que en el curso ordinario de la vida están ménos expuestas á los caprichos de la suerte. Es necesario prevenir que la accion de una tragedia puede ser, ó enteramente fingida, ó verdadera en el fondo, pero realzada con algunas circunstancias fabulosas que la hagan mas interesante.

En segundo lugar, es claro que la accion ha de ser una; porque si hay muchas absolutamente distintas é inconexas, la atencion del espectador se divide, y el interes se debilita. La unidad de la accion principal no excluye sin embargo la variedad y multitud de incidentes ó acciones secundarias y subalternas, necesarias para que la principal se verifique. Al contrario, para que la atencion del espectador se sostenga durante toda la representacion, es menester que la accion principal se componga de varias otras subordinadas, y que encuentre en su progreso ciertos obstáculos que la retarden y hagan dudoso el éxito final; pero es preciso no complicarla demasiado, y no amontonar tantos sucesos que oscurezcan y confundan el hecho capital. Estas acciones particulares, necesarias para prolongar y concluir la principal, se llaman *incidentes* ó *lances*; y por su definicion se puede juzgar con seguridad de si son ó no oportunos los que se encuentran en cualquier tragedia. Si no son necesarios para el progreso y conclusion final de la accion, si al contrario esta pudo y debió verificarse sin alguno de aquellos incidentes; este, que en términos del arte suele llamarse entónces *episodio*, es como una rueda inútil en una

máquina, que léjos de aumentar su movimiento, le retarda y debilita.

En tercer lugar, para que la accion sea interesante, lo ha de ser el personaje principal, no solo por su elevada clase, sino por sus cualidades personales. Y como nadie se interesa en la suerte de los malos, se sigue que el héroe ó *protagonista* ha de ser virtuoso, honrado y estimable. Esto no excluye que por error, por imprudencia, ó por efecto de una violenta pasion, cometa alguna falta que le precipite en grandes peligros, ó le acarree una suerte final desventurada. Y aun Aristóteles establece por regla general que el héroe de una tragedia tenga este carácter mixto; es decir, que con cierto fondo de virtud y honradez que le haga interesante, se deje alucinar por un error, ó arrastrar por una pasion funesta que le haga desgraciado. Sin embargo, esto debe entenderse de las tragedias, en que el héroe es al fin víctima de la desgracia. Pero en las de éxito feliz me parece que, al contrario, cuanto mas virtuoso sea el personaje, cuanto mayores séan las calamidades momentáneas en que cayere, y cuanto ménos las hubiere merecido, tanto mayor será la compasion, miéntras le creemos desgraciado, y mayores el placer y la sorpresa, cuando al fin le veamos triunfante de la fortuna y de los malvados que maquinaban su ruina.

ARTÍCULO II.

Caractéres de los personajes.

Para que la atencion se sostenga, es indispensable que á la variedad de los incidentes ó lances de que se componga la accion, acompañe la de caractéres en los parsonajes que intervengan en ella. Si no tiene cada uno su carácter particular, si no se observa entre ellos ninguna diferencia, si todos tienen las mismas opiniones y los mismos intereses, en suma, si todos parecen vaciados en una misma turquesa; la monotonía en su modo de hablar y en su conducta haria insípida la accion mas bien escogida. Pero no basta variar los caractéres; es menester dibujarlos bien, y sobre todo sostenerlos. Esto quiere decir que durante la accion el ambicioso sea siempre ambicioso, el cruel siempre cruel, el artificioso, el astuto, el pérfido, el iracundo, etc. siempre tales : *servetur ad imum*. No se entienda sin embargo, que esta constancia de carácter exige que los personajes no varíen nunca de opinion, ni muden de con-

ducta. Nada de eso; los desengaños que reciben, y las nuevas situaciones en que se encuentran, pueden hacerles mudar de opinion sobre algun punto, ú obrar diferentemente; pero nunca deben perder el carácter dominante que una vez les ha dado el poeta. Así, por ejemplo, en una tragedia de Dído, esta desgraciada reina puede al principio no creer los primeros avisos que recibe de que Enéas trata de abandonarla; pero cuando ve por sus propios ojos que los bajeles troyanos se aprestan para partir, no puede ya dudar de una perfidia que su amor la hacia mirar como imposible. Desengañada ya, prorumpirá en amargas quejas contra Enéas, le echará en cara su ingratitud, le llamará pérfido, duro, cruel, etc.; pero cuando le vea insensible á estos denuestos, mudará de tono, descenderá á las súplicas mas tiernas, y empleará las expresiones mas amorosas para enternecerle, etc., etc. Esto es obrar segun las circunstancias, no es mudar de carácter: es ser siempre enamorada.

ARTÍCULO III.

Plan de una tragedia.

Suponiendo que la accion escogida sea interesante y una, aunque compuesta de varios lances subalternos; que los caractéres de los personajes sean diferentes unos de otros, y estén bien dibujados, y sostenidos, y que el del héroe principal nos haga interesar en su favor; es necesario sobre todo, que las diferentes partes de que se componga la accion total, vayan pasando y ejecutándose sucesivamente con la mayor verosimilitud posible. Para esto se requiere que en el plan de la tragedia, ó sea en su distribucion en actos y escenas, no haya nada que pueda destruir la ilusion de los espectadores. Como este es punto muy capital, y el principio establecido nada enseñaria enunciado con esta generalidad, descenderé á algunas observaciones particulares que faciliten su aplicacion.

La division de una tragedia en actos, y la regla de que estos hayan de ser precisamente cinco ó tres, son absolutamente arbitrarias. La naturaleza de esta composicion no exige que la representacion se suspenda algunas veces, y mucho ménos que estas suspensiones sean dos ó cuatro. Al contrario, la ilusion seria mayor y la imitacion mas perfecta, si la representacion no se interrumpiese nunca. Sin embargo, como esto sujetaria demasiado al poeta, y le obligaria á precipitar y

atropellar los lances; y como en la accion mas sencilla hay siempre algunos incidentes que debieron pasar fuera del lugar de la escena, y piden para ejecutarse mas tiempo del que puede emplearse en su representacion; vemos desde los primeros ensayos del teatro griego, que á veces todos los autores desaparecen, y por consiguiente queda suspendida la representacion en algunos intervalos, que el coro llenaba con sus cantos. Estas pausas en las tragedias griegas no estaban sujetas á determinado número, ni dividian toda la composicion en tres ó en cinco porciones iguales: los latinos fueron los que las limitaron á cinco, y de extension casi igual. Los modernos han seguido por lo comun su ejemplo; pero tambien las han reducido á tres. Cada una pues de estas porciones, á la cual sigue una pausa ó suspension, es lo que se llama un *acto*. Y como ya está generalmente recibido que estos sean tres ó cinco, puede distribuirse en uno de estos dos números. Sin embargo, esta ley no es tan rigurosa, que si la tragedia fuese buena en todo lo demas, se haya de condenar al poeta que la dividiese en dos ó en cuatro actos (mas de cinco ya serian demasiados), ó que la redujese á uno solo. Pero cualquiera que sea el número de pausas, el poeta debe cuidar de que estas caigan en el lugar que las corresponde, donde hay una pausa natural en la accion, y donde puede suponerse que ha pasado lo que deba suplir la imaginacion y no haya de representarse en el teatro.

Prescindiendo del número de actos, lo esencial en toda tragedia es, que en la primera ó primeras escenas se haga una exposicion clara del asunto, la cual suministre todas las noticias necesarias para la inteligencia de lo que sigue. En ella pues se han de dar á conocer los principales personajes, haciendo entender sus diferentes miras é intereses, todo lo que ha preparado la accion, y en qué estado se hallaban las cosas al tiempo de comenzarse esta. En el curso de la tragedia y hasta las últimas escenas, debe ir ejecutándose la accion y aumentándose el enredo, de modo que las pasiones del espectador se mantengan siempre despiertas y el interes vaya creciendo por grados. Por esta razon, dice Blair, el poeta no debe introducir mas personas que las necesarias para que la accion se verifique, ha de colocar á los personajes en situaciones interesantes, no ha de poner escenas de conversacion superflua, la accion debe ir caminando siempre á su fin, y á proporcion que camina, han de ir creciendo la suspension y el interes de

los espectadores. El terror, la compasion y demas pasiones que deba excitar el drama, han de estar siempre en alternado movimiento segun lo exijan las situaciones. Los incidentes inútiles, las conversaciones superfluas y las vanas declamaciones destruyen el interes, entibian el corazon del espectador, y distraen su atencion. Las últimas escenas, continúa el mismo crítico, son el lugar de la *catástrofe*, ó en términos mas comunes, del *desenredo ó desenlace*, en el cual es donde el poeta ha de mostrar todo su ingenio.

La primera regla para esta parte difícil, es que *el desenlace venga ya insensiblemente preparado de antemano, y que se verifique por medios probables y naturales.* Por tanto deben condenarse los desenlaces fundados en disfraces, encuentros nocturnos, equivocaciones de una persona por otra, y demas accidentes, sino imposibles, poco verosímiles; y sobre todo los hechos por *máquina*, esto es, por medio de seres sobrenaturales. La segunda regla de la catástrofe es, que *sea sencilla, dependa de pocos sucesos, y comprenda pocas personas.* La tercera y principal es, que *en ella se lleven al mas alto grado posible las pasiones que debe excitar.* Por consiguiente en ella, mas que en cualquiera otra parte, se consideran como defectos gravísimos los discursos largos, los razonamientos frios y las muy estudiadas sutilezas. Aquí, mas que en todo el resto, es donde el poeta debe ser sencillo, grave y patético, y no hablar otro lenguaje que el de la naturaleza. Los desenredos fundados en la llamada *anagnórisis* ó reconocimiento, esto es, en descubrir que una persona es otra de la que se habia creido durante el curso del drama, son bastante felices, si se manejan con destreza. No es esencial á la tragedia, como algunos han creido, que la catástrofe sea infeliz. Siempre que en toda ella haya suficiente agitacion, y se hayan excitado en los espectadores conmociones tiernas á vista de las desgracias ó los peligros de las personas virtuosas; aunque al fin triunfen estas y queden felices, no por eso, como dice Blair, se faltará al espíritu trágico. Así sucede en la *Atalia* de Racine, y en otras varias; y yo he observado que generalmente agradan mas las tragedias de esta clase, que las que teniendo éxito infeliz dejan en el corazon cierta afliccion y angustia, viendo sucumbir al personaje en cuyo favor nos habiamos interesado.

Haya uno ó muchos actos, cada uno de estos consta siempre de varias *escenas.* Asi se llama *la salida de uno ó mas perso-*

najes de los que en la precedente estaban en el teatro, ó la entrada de otro nuevo. Las escenas deben estar bien enlazadas unas con otras, cosa que pide mucha atencion y no poca destreza de parte del poeta. Para conservar este enlace se dan varias reglas, que pueden reducirse á las dos siguientes : La 1.ª es que *no quede vacio el teatro durante cada acto, ni un solo momento;* es decir, que jamas deben salir juntas todas las personas que ha habido en una escena, y presentarse en la inmediata otras diferentes. Como esto causa una interrupcion total en la representacion, hace que realmente se finalize aquel acto, porque este se acaba, siempre que el teatro queda desocupado. Sin embargo esta regla no se ha de entender tan literalmente, que si alguna vez la accion misma está pidiendo que se retiren todos los personajes de una escena, deje de hacerse. La 2.ª es que *no salga al teatro ni se ausente de él persona alguna, sin que veamos la razon para lo uno y para lo otro.* No hay cosa mas contraria al arte, que hacer entrar un actor, sin que veamos otra causa para ello que la voluntad del poeta, ó hacerle salir sin otro motivo que el de no tener ya mas arengas que poner en su boca. La perfeccion del drama exige que en lo posible la imitacion se acerque á la misma realidad; y para esto es indispensable, que cuando vemos salir ó entrar una persona, veamos tambien á dónde va y á qué, de dónde viene y con qué objeto.

ARTÍCULO IV.

Unidades de lugar y tiempo.

La rigurosa y exacta verosimilitud en la representacion exige que jamas se mude la escena, esto es, pide que la accion continúe hasta el fin en el lugar en que se supone que comenzó; porque como el espectador no se mueve de su asiento, es imposible que llegue á figurarse que se halla trasladado á otro paraje ó lugar. Exige tambien que la accion dure el mismo tiempo que se gasta en representarla. Y en efecto, la tragedia que sin violencia observase religiosamente estas dos circunstancias, que en términos del arte se llaman *unidades de lugar y tiempo;* si en lo demas no tuviese defecto alguno, seria la mas perfecta, porque seria la que mas se acercase á la fiel imitacion. No obstante, como los griegos, los cuales por el modo con que se representaban sus tragedias, tuvieron que observar estrictamente la unidad de lugar, incurren á veces en

inverosimilitudes muy groseras; y como es tan difícil hallar una accion que ademas de ser grandiosa, interesante y patética, se ejecute toda en un solo paraje de corta extension, cual es el que puede figurar el teatro, y no dure mas que las tres horas poco mas ó ménos que dura la representacion; está recibido entre los modernos que en los entreactos pueda mudarse la escena á un lugar poco distante, como de un salon á otro, y suponerse tambien que han pasado algunas horas en aquel intervalo. Por tanto podrá el poeta usar de esta licencia, faltando á las unidades de tiempo y lugar, para introducir situaciones mas patéticas, si estas no pueden realizarse sino quebrantando aquellas. Sin embargo es menester tomarse esta licencia con mucha economía y en la menor parte posible, porque las frecuentes mudanzas de lugar y la gratúita suposicion de que en algunos minutos han pasado largos períodos de tiempo, son impropiedades que destruyen la verosimilitud. Sobre todo, se debe tener presente que solo en los entreactos se puede permitir alguna libertad en órden á las unidades de lugar y tiempo; pero que en el discurso de cada acto deben estas observarse con todor rigor; es decir, que durante el acto debe continuar la misma escena, y no ha de pasar mas tiempo que el que se gasta en representarle. Esta es la doctrina comun de los críticos; y yo añado, que si en órden al tiempo la suspension de los entreactos permite algun ensanche, la unidad de lugar convendrá observarla en cuanto se pueda, y seria bueno que se pudiera siempre. Cuanto mas se acerque una tragedia á la realidad sin tocar en ella, tanto mas completa será la impresion que hará en nosotros; y la probabilidad es tan esencial en los dramas, que sin ella no hay ilusion ni placer.

ARTÍCULO V.

Estilo y lenguaje.

Elegida una accion verdaderamente trágica, escogidos y caracterizados los personajes, y arreglado ya el plan de la tragedia, lo importante, lo difícil, es hacer que cada personaje obre y hable como naturalmente debió obrar y hablar supuesto el carácter que el poeta le ha dado, y segun exigen su clase, su edad y la situacion en que se halla. Este es el punto capital. Y como hacer á los personajes obrar conforme á su carácter, interes, situacion, etc., aunque difícil, no lo es tanto como

poner en su boca el lenguaje propio de la pasion de que entónces los suponemos agitados; me detendré algo en esta parte, extractando las juiciosas observaciones de Blair y comprobándolas con sus mismos ejemplos.

Pintar las pasiones tan verdadera y naturalmente que hieran los corazones de los oyentes con una cabal simpatía, es, dice aquel crítico, una prerogativa del ingenio dada á pocos. Para esto se requiere en el autor una ardiente sensibilidad, y que por un momento se haga la persona misma apropiándose todos sus afectos; porque es imposible hablar con propiedad el lenguaje de una pasion sin sentirla. Así á la falta de esta conmocion verdadera debe atribuirse la de la propiedad en expresar las pasiones; falta en que á veces incurren escritores trágicos de mucho mérito. Por ejemplo, cuando Addisson (en su *Caton*) hace decir á Porcio, en el momento en que Lucía declara que aunque le ama, no se casará con él en el estado presente de su país:

Atónito te miro,
Cual el que de improviso es castigado
Por un rayo del cielo;
Que respirar no puede, y que pasmado
Muestra en sus ojos el espanto horrible, *etc.*;
(*Traductor castellano.*)

se ve claramente que no puso en su boca el lenguaje propio de su situacion. Porque ¿habrá habido en el mundo, pregunta con razon Blair, persona alguna que, asombrada de repente y abrumada de dolor, se haya esplicado de este modo? Esta es una descripcion buena para hecha por otro. Uno que hubiera presenciado la entrevista de Lucía y Porcio, y quisiese describirla, podria en efecto decir:

Atónito miróla,
Cual el que de improviso, *etc.*;

pero la persona interesada habla en semejante ocasion de una manera diferente. Desahoga sus sentimientos, implora la compasion, ruega, suplica, insta; pero no piensa en describir su propia persona y sus ojeadas, y ménos en mostrarnos por un símil á qué se parecen. Esta manera de dar á conocer la pasion que á uno le agita, es en la poesía lo que en la pintura un letrero, que saliendo de la boca de una figura dijese, que esta era la de una persona dolorida.

Lo mismo que de los símiles, debe decirse de las hipérboles

extravagantes, estudiadas apóstrofes y antítesis compasadas, que algunos trágicos ponen en boca de sus personajes en las situaciones mas patéticas. Cuando (en una tragedia inglesa) una esposa que se ve olvidada y abandonada por su marido en el momento de su mayor afliccion, pide á las lluvias que la den sus gotas, y á las fuentes que la den sus arroyos, para que jamas la falten lágrimas; cuando (en nuestro *Tetrarca de Jerusalen*) Heródes agitado por los zelos, el temor, negros presentimientos y funestas predicciones, dice:

. . . . Ya pues
Que serán mudos testigos
De mis lágrimas y voces
Estos mares y estos riscos;
Salgan, Mariene hermosa,
Afectos del pecho mio,
En lágrimas á las ondas,
Y á las peñas en suspiros;

vemos que no son las personas doloridas las que hablan, sino el poeta, que no acertando á penetrarse de los afectos que quiere expresar, sustituye al verdadero lenguaje de las pasiones pensamientos forzados y estudiados adornos.

Si observamos lo que diariamente pasa á nuestra vista en la vida real, veremos que el lenguaje de los que hablan conmovidos de alguna pasion, es llano y sencillo; que abunda de aquellas figuras que retratan la agitacion interior, como las exclamaciones, interrogaciones, y aun apóstrofes á objetos interesantes, pero no á las lluvias ni á las fuentes; que desecha todas las que son de mero ornato ó puro raciocinio, porque las pasiones no raciocinan hasta que comienzan á entibiarse; que los pensamientos que sugieren, son naturales y obvios; y que no se explican en discursos largos ó declamatorios, sino en razonamientos breves, cortados é interrumpidos, correspondientes á las violentas conmociones del ánimo.

Por la misma razon, aunque las sentencias filosóficas pueden alguna vez ser naturales, porque en efecto á todos los hombres que padecen alguna desgracia ó la están viendo en otros, se les ocurren naturalmente sérias reflexiones sobre las mudanzas de la fortuna, miserias de la vida, etc., etc,; sin embargo es menester no amontonarlas ni repetirlas á menudo, porque el tono constantemente sentencioso no es el tono natural de las pasiones, que á lo mas admiten alguna breve sentencia sugerida por el objeto mismo.

poner en su boca el lenguaje propio de la
tónces los suponemos agitados; me detendr
extractando las juiciosas observaciones de
dolas con sus mismos ejemplos.

Pintar las pasiones tan verdadera
los corazones de los oyentes con u
aquel crítico, una prerogativa del i
esto se requiere en el autor una a
por un momento se haga la pers
dos sus afectos; porque es imp
lenguaje de una pasion sin se
mocion verdadera debe atrib
sar las pasiones; falta en c
gicos de mucho mérito. P
Caton) hace decir á P
declara que aunque le
presente de su país:

es
gro
solo
ra y
sílabo
ndose
otonía
decasí-
te acon-
eben ea-
cho ménos
adas.

...s REGLAS.

Atónit ...sobre este género de composiciones,
Cual el ...reglas dadas para la tragedia son comu-
Por un ...a ambas es necesario que haya unidad de
Que ...
Mue ...serven en cuanto sea posible las de lugar y
...s escenas estén bien enlazadas entre sí; que no
se ve claram... ...ro enteramente desocupado hasta el fin del acto;
su situacio... ...se vea porqué los personajes entran ó salen,
con razon ...en y á dónde van; que la exposicion, nudo y des-
abrumad... ...manejen con naturalidad; y que en el modo con que
una des... ...hablen los personajes, se observe la mas rigurosa ve-
preser... ...itud. Y aun respecto de la comedia, es mas importante
birla ...esaria que en las tragedias la observancia de las reglas
...rales de la dramática, porque siendo dirigidas á que la
...tacion se acerque en lo posible á la realidad, y siéndonos
...as familiares las acciones cómicas que las trágicas; conoce-
...os mas fácilmente lo que en ellas es ó no verosímil, y nos
...fende mas lo que no lo es. Sentados pues estos principios
generales de toda composicion dramática, solo resta indicar
respecto de la comedia algunas observaciones particulares, que
extractaré de Blair.

La 1.ª es que *en ella el poeta debe poner siempre la es-
cena en su país y en su tiempo*, al paso que en las tragedias
los asuntos no están limitados á tiempo ni país alguno. En
estas el poeta puede poner la escena en la region que quiera,

...l argumento, si no es enteramente inventado, de la ...u país ó de la de otro cualquiera, y de aquel pe...no que mas le agradare, por remoto que sea; ...dia es al contrario. La razon es clara. Los ...s países y de todas las edades se parecen ...ndes vicios, en las grandes virtudes y ...v dan por lo mismo igual asunto á la ...umbres, los caprichos de la moda, ... y las modificaciones particula...osas todas que son el asunto ...o á otro, no son las mismas ...a pueden ser tan bien percibidas por los naturales. Lloramos por los ...s griegos y romanos, y aun por los de ..., tan amargamente, como por los de nues...s; pero solamente nos divierte la censura de ...tos y aquellas extravagancias que estamos viendo ...o tiempo y en nuestro país. Por eso el poeta cómico, ...ficio es corregir á los hombres de sus faltas y ridiculeces, ...e presentar en la escena las dominantes en su siglo y en su nacion. Su encargo no es divertir con un cuento del siglo pasado, ó con un enredo inglés ó frances, sino satirizar los vicios reinantes en su tiempo y en la nacion para la cual escribe. Esto se entiende de la comedia satírica; pero en la sentimental, de que luego hablaré, el lugar y el tiempo son tan arbitrarios como en la tragedia, de la cual no se distingue realmente, sino por lo ménos elevado de los personajes y ménos grandioso de la accion.

La 2.ª es, que aunque se suele dividir la comedia en dos especies, comedia de carácter y comedia de enredo, lo mas acertado es mezclar las dos; es decir, que siempre ha de haber una accion que nos interese y excite nuestra curiosidad, y el enredo suficiente para hacernos desear ó temer alguna cosa, y que al mismo tiempo proporcione situaciones, en que se pinten é imiten algunos caractéres particulares. El poeta cómico no ha de perder de vista que este es su objeto principal. Así, aunque debe animar la accion lo bastante, para que la comedia no sea una serie de puras conversaciones; no debe olvidar que la accion es en ella ménos esencial y de ménos importancia que en la tragedia, porque en esta lo que llama la atencion, lo que vamos á ver, es lo que los hombres hacen ó padecen; en aquella deseamos oir lo que dicen, y co-

nocer sus genios, sus costumbres, la singularidad de su carácter. De aquí se infiere que el hacer muy complicado el enredo, es una falta, y que las intrincadas tramas de nuestros antiguos comediones fundadas en disfraces, equivocacion de una persona por otra, velos, cuartos á oscuras, papeles caidos etc., aunque las costumbres de aquellos tiempos las hacian en parte verosímiles, serian hoy censuradas con razon. En efecto, el demasiado enredo impide que se saque de la comedia toda la utilidad que deberia sacarse, porque hace que la atencion de los espectadores, en lugar de fijarse en los caractéres, se ocupe únicamente en lo maravilloso y complicado de los lances, y la comedia viene á parar en novela.

La 3.ª es que *en la expresion de los caractéres evite el poeta una exageracion tal, que dejen ya de ser naturales.* Debe siempre realzarlos y abultarlos un poco, por decirlo así; pero nunca tanto que sean monstruosos y gigantescos. Tratándose de ridiculizar, es á la verdad muy difícil atinar con el punto preciso; pero por mas que sean permitidos algunos grados de exageracion, la naturaleza y el buen gusto prescriben ciertos límites, que no se pueden traspasar sin faltar á la verosimilitud, tan necesaria en la comedia. Por la misma razon, aunque en ella los caractéres deben distinguirse bien unos de otros, y pueden contrastarse, cuando la accion misma lo pida; seria conocida afectacion introducirlos siempre apareados. Este perpetuo contraste de caractéres, dice Blair, es semejante al empleo de la antítesis; la cual da cierta brillantez al estilo, pero es un artificio muy descubiertamente retórico. En toda composicion, la perfeccion del arte está en ocultarle.

La 4.ª es relativa al estilo. *El de la comedia debe ser puro y elegante; pero sin levantarse apénas del tono ordinario de una conversacion familiar entre personas bien educadas; así como tampoco debe descender á un lenguaje conocidamente trivial, bajo y chabacano.* Esta es una de las mayores dificultades de una comedia, á saber, el escribirla en el estilo y por el tono que le son propios, y al mismo tiempo en esto consiste su principal mérito. Aunque el plan sea regular y los caractéres estén bien dibujados, si el diálogo no es fácil y natural, si el lenguaje no es puro y correcto en el mayor grado, y si los chistes y sales no son de buen gusto; puede estar seguro el autor, de que si su comedia no es silbada, tampoco *decies repetita placebit.* Si la comedia se escribe en verso, este debe ser el octosílabo asonantado ó de romance;

pero tambien se escribe en prosa. Y ciertamente, si la prosa puede emplearse en alguna composicion poética, debe ser precisamente en aquella que imita la conversacion familiar en situaciones de la vida ordinaria. ¿Cuán impropio no será pues, si se escribe en verso, el uso de los sonetos, las octavas, las estancias y liras, y mucho mas la mezcla que de varias de estas clases se halla en nuestras comedias antiguas? Y en la parte del estilo, ¿qué diremos de sus intempestivos soliloquios, de sus conceptos alambicados, de sus extravagantes hipérboles, de sus impropias metáforas, y otros adornos de mal gusto?

La comedia de que hasta ahora he tratado, á saber, la que presenta en la escena caractéres viciosos, extravagantes ó ridículos, para que los hombres, observando en el retrato que de ellos se hace su deformidad ó incongruencia, procuren corregirse de semejantes defectos; es la verdadera y legítima comedia : y si nunca se hubieran escrito otras, nada tendria que añadir. Pero como ya desde tiempos antiguos se escribieron algunas que sin retratar caractéres defectuosos entretenian agradablemente á los espectadores, imitando una aventura amorosa, un rasgo de virtud, ú otro acontecimiento interesante de la vida doméstica; y modernamente se han escrito varias de esta clase que no han sido mal recibidas, y unos llaman *lloronas*, otros *sentimentales*, otros *dramas* y otros *tragedias urbanas;* diré en órden á ellas, qui si están bien escritas, si observan escrupulosamente las reglas generales de la dramática, si la accion es interesante, si de ella puede resultar alguna leccion útil para el arreglo y mejora de las costumbres, si conmueven y enternecen el corazon, y ejercitan la sensibilidad ; no hay inconveniente en que se presenten en la escena. Mas insistiré en que no son comedias ni tragedias propiamente dichas, sino una clase media, que bien desempeñada puede ser agradable y útil; pero que no tiene derecho á hacerse dueña del teatro con exclusion de la verdadera comedia, esto es, la que trata de ridiculizar y divertir. En español muchas de las antiguas por el fondo de la accion deben reducirse á esta clase, aunque por la intempestiva intervencion del gracioso presentan una mezcla absurda de patético y de burlesco, de serio y de jocoso, que el buen gusto no puede aprobar. En estos últimos tiempos se han traducido varias, la mayor parte poco apreciables (1).

---

1. Aquí cabe la misma observacion que la que ya hicimos con referencia á la etimología de la voz *batología*. Las opiniones estan discordes sobre la derivacion de la pa-

Sobre la etimología de la voz *comedia*, aunque comunmente se cree que se deriva de la griega *come*, lugar pequeño, en cuyo caso significaria *cancion de lugar ó aldea;* debo prevenir que su verdadera derivacion, segun la analogía de la lengua, no es de *come*, sino de *comos*. Esta voz significa, 1.º lo que nosotros llamamos *ronda* de los mozos de un lugar, es decir, una cuadrilla de los que por la noche van á dar música á sus novias, y que muchas veces, á favor de la oscuridad y fingiendo la voz, dicen ó cantan cosas satíricas contra algunas personas; y 2.ª estas mismas canciones ó sátiras demasiado libres y mordaces. Segun esta etimología, que es la verdadera, se ve claramente porqué los griegos dieron á las composiciones en verso, en las cuales se zaherian y satirizaban, primero personas determinadas y despues los vicios en general, el nombre de *comodia*, que los latinos escribieron *comoedia*. y nosotros *comedia;* y se ve tambien que esta tuvo su orígen, no en los cantares satíricos de los vendimiadores, sino en las cantinelas nocturnas de los mozos que iban de ronda.

Omito hablar de las composiciones dramáticas llamadas *óperas*, porque en lo general están sujetas á las mismas reglas que la tragedia, la comedia y el drama respectivamente, segun que son *sérias, bufas ó de medio carácter*. Solo debo advertir que estando destinadas al canto, y exigiendo grande aparato teatral en su representacion, el uso permite á los autores que para las sérias tomen sus argumentos de la antigua mitología y de las leyendas caballerescas, é introduzcan la máquina que mejor les cuadre; y se les disimula que sean ménos rígidos en la observancia de las unidades, y aun en el arreglo y disposicion del drama; pero nunca tanto que este sea monstruoso y absurdo. Lo que sí se les exige es, que los versos, sobre todo en las *arias*, sean sobre manera armoniosos y cantables. Los italianos, inventores de esta diversion, son los maestros y modelos, y sobre todos Metastasio.

---

labra *comedia*. El COME (κώμη), griego que nos cita Hermosilla solo significa *lugar*, *aldea*, hay luego ἀείδω que quiere decir *yo canto*, y de esas dos voces, el compuesto κωμῳδία, esto es —comedia.

Y para fijar con exactitud la etimologia real y verdadera de la voz *comedia*, seria menester averiguar á cual de los tres periodos que el arte tuvo en la Grecia, hubo de aplicarse el nombre, pues no es probable que le tomara en el *primero*, mas que nosotros lo demos arbitrariamente por supuesto, cuando hay mil pruebas de que entonces solo reinó *la sátira dialogística y grosera*, que ciertamente no se acercó ni con mil leguas á lo que nosotros entendemos hoy por comedia, que en lo mismo que entendieron los griegos en el tercer periodo.

No es cuestion esta de mucho importe, y por lo mismo mejor es abandonarla.

Antes de concluir lo perteneciente á la dramática, debo prevenir, para que se puedan entender los términos griegos empleados por los autores, que lo que con nombres mas conocidos he llamado *exposicion*, *nudo*, *enredo* ó *trama*, y *desenlace*, es lo que ellos llaman *prótasis*, *epítasis*, ó *catástasis*, y *catástrofe* (palabra que ya he empleado, por ser mas usual que las otras tres), y que el pasaje de un personaje de un estado de fortuna á otro, se llama *peripecía*. El reconocimiento de que una persona es distinta de la que se habia creido, he dicho ya tambien que se llama *anagnórisis*.

Concluyo ya este libro con la regla mas importante, y es, que *en toda composicion dramática se respete la moral, y que de ningun modo se pinte el vicio con halagüeños colores, ni se cohonesten ó defiendan las acciones criminales*. Sobre esto, véase el suplemento.

LIBRO IV.

POESÍAS MIXTAS.

Ya he dicho que se llaman así *aquellas en que unas veces habla el poeta, y otras los personajes de que trata*; y que si bien en las directas puede tambien introducir hablando alguna persona verdadera ó fingida, no las constituye esto en la clase de mixtas, porque es accidental, y lo comun es que hable el poeta solo. Tratando pues ahora de las rigurosamente mixtas, las dividiré en tres clases. La primera y mas importante es de las que se llaman *epopeyas* ó *poemas épicos*; la segunda de las llamadas *églogas, bucólicas* ó *poesías pastorales*; la tercera de las *fábulas* ó *apólogos*.

CAPITULO PRIMERO.

POESÍA ÉPICA.

Desentendiéndome de las ridículas disputas de algunos críticos, que con vanas sutilezas y sistemas absurdos han llegado á oscurecer de tal modo la naturaleza del poema épico, que apénas se puede determinar por sus principios cuáles son los que merecen este título; diré sencillamente con Blair que un poema épico es *la relacion en verso de una empresa ilustre*,

difícil y memorable. De esta definicion se deduce que las reglas para la composicion de esta clase de poesías han de ser relativas, 1.° á la accion, 2.° á los personajes que en ella intervinieron, 3.° al artificio con que el poeta debe disponerla, es decir, al plan, y 4.° al modo de contarla.

ARTÍCULO PRIMERO.

Accion de un poema épico.

A cuatro pueden reducirse las calidades que una accion ha de tener, para que pueda ser materia de la epopeya. Debe ser *una*, *grandiosa*, *interesante* y *de extension proporcionada*.

La importancia de la unidad de plan en todas las composiciones literarias, queda ya suficientemente recomendada en sus respectivos lugares; pero añadiré aquí con Aristóteles, que es indispensable y esencial en la poesía épica, y una de las reglas mas importantes. En efecto, en la relacion de aventuras heróicas jamas interesará ni empeñará la atencion del lector una serie de hechos inconexos: es preciso que dependan unos de otros y conspiren á la consecucion de algun fin. Por eso las diferentes acciones ó empresas de varios personajes y la historia de uno solo durante toda su existencia, no pueden ser asuntos de una epopeya. Para esta no basta aquella especie de unidad que dijimos podia darse á las historias generales de las naciones y á las vidas de los varones ilustres, haciendo sentir el influjo que todos y cada uno de los hechos tuvieron en su suerte final; aquí se requiere, no solo que el héroe principal sea uno, sino que lo sea tambien la empresa que se celebra. Esta unidad de accion no excluye las particulares de que consta la principal, y ni aun los llamados *episodios*, es decir, ciertos incidentes casuales conexos con aquella; pero no tanto, que sin ellos no hubiera podido verificarse. En esta parte la epopeya tiene alguna mas libertad que la tragedia y la comedia, en las cuales, como ya dijimos, toda accion subalterna, no necesaria para la ejecucion de la principal, debe omitirse. No sucede así con el poema épico. En este pueden introducirse algunas de esta clase, aunque no en excesivo número, observando las reglas siguientes: 1.ª Los episodios han de venir naturalmente en el paraje en que se coloquen, y han de tener con el asunto la suficiente conexion, para que no parezcan pegados á él por la sola voluntad del poeta. 2.ª Han de ser breves; y tanto mas, cuanto mas lijera sea su conexion

con la accion principal. 3.ª Han de ponernos á la vista objetos diferentes de los que anteceden y siguen, porque su utilidad, y la razon por la cual se permiten, es la de dar variedad al poema, y evitar que los lectores se fastidien, viendo siempre escenas de la misma clase. 4.ª Como los episodios son un adorno, han de estar trabajados con mucho esmero. La despedida de Héctor y Andrómaca en la *Iliada* reúne estas cualidades en el mas alto grado. La antigüedad profana no presenta cosa igual en su línea.

La grandeza consiste en que la empresa que se celebra, tenga el esplendor suficiente para justificar la importancia que la da el poeta y el tono elevado y majestuoso con que la canta. A esto contribuirá mucho que no sea de fecha muy reciente. La antigüedad, como dice Blair, es favorable á aquellas ideas elevadas y augustas que debe excitar la poesía épica; contribuye á engrandecer en nuestra imaginacion tanto las personas como los acontecimientos; y lo que es aun mas importante, concede al poeta la libertad de adornar su asunto por medio de la ficcion. Por eso la historia antigua, y mejor las confusas tradiciones de tiempos remotos, en que siempre hay algo ó mucho de fabuloso, son el campo mas á propósito para las composiciones épicas cuyo fundamento es el heroismo, y en las cuales se trata principalmente de excitar la admiracion. El poeta debe tomar de los tiempos heróicos (cada nacion tiene los suyos) los nombres y los caractéres de los personajes, y el fondo de una accion que no sea enteramente desconocida ni fabulosa; pero por la distancia del siglo en que pasó, puede tomarse bastante libertad en órden á las circunstancias, para inventar y fingir todas aquellas que pueden realzarla y engrandecerla. Esta libertad se coarta enteramente, si el asunto es tomado de una historia moderna que los lectores tengan muy conocida, porque entónces es preciso que el poeta se ciña escrupulosamente á la verdad histórica. Y si se aparta de ella é introduce ficciones de su invencion, esta mezcla de la historia y la fábula hace muy mal efecto, tratándose de hechos auténticos y conocidos.

No basta que la empresa que se escoja para asunto de un poema épico, sea grande; es menester que sea interesante. Hay hazañas que, aunque heróicas, pueden no interesar á los lectores, para quienes se escribe el poema, ó que en sí mismas son estériles en acciones brillantes, y no ofrecen bastante variedad de sucesos para mantener despierta la atencion del que

las leyere. Por eso es menester elegir un asunto, que por su naturaleza interese á la nacion en cuya lengua se ha de escribir el poema, ó de tal celebridad que pueda excitar la curiosidad de todos los siglos y de todas las naciones; y ademas es necesario que encierre en sí tal multitud de incidentes y situaciones, que la atencion del lector no se enfrie y el placer no se amortigüe. Para esto es indispensable que el poeta cuide de amenizarle, y no refiera siempre acciones de guerra; y sobre todo que nos presente de tiempo en tiempo escenas tiernas y patéticas de amor, amistad y otros objetos agradables, rasgos de virtud y situaciones que exciten en nosotros afectos favorables á la causa de la humanidad.

La accion referida en un poema épico no tiene límites tan estrechos como las imitadas en las tragedias, porque no depende, como en estas, de pasiones violentas y de corta duracion, sino de inclinaciones habituales y duraderas. Así suele ser de extension algo considerable; pero no se puede fijar con precision el tiempo que ha de durar, ni las de los poemas épicos mas célebres son iguales todas en duracion. La de la *Iliada* no dura mas que cincuenta y siete dias, poco mas ó ménos; la de la *Odisea*, computada desde la toma de Troya hasta la paz de Itaca, se extiende á ocho años y medio, y la de la *Eneida*, contada desde la salida de Enéas de las costas de Troya hasta la muerte de Turno, es de cerca de ocho años. Sin embargo, si en los dos últimos poemas no contamos sino desde que el héroe aparece por la primera vez, su duracion es mucho mas corta. En este caso la *Odisea* comprende cincuenta y ocho dias solamente, y la *Eneida* un año y algunos meses. Esto supuesto, lo único que puede prescribirse en este punto, es que el poeta no tome la historia de muy léjos, ó como dice Horacio, que un poema sobre la guerra de Troya no empieze por el nacimiento de Helena.

ARTÍCULO II.

Personajes y sus caractéres.

Los actores en un poema épico pueden ser de dos clases; hombres y seres sobrenaturales. Entre los primeros se distinguen el héroe ó personaje principal y los secundarios, y entre los segundos se cuentan Dios, los espíritus angélicos (buenos y malos), las divinidades del paganismo, los magos ó hechi-

ceros, y los personajes alegóricos, como la discordia, la envidia, etc.

En cuanto al héroe, basta saber que la práctica constante de todos los poetas épicos ha sido la de escoger un personaje principal, para que sea como el alma de la empresa. Esta práctica está fundada en razon, y ofrece grandes ventajas. La unidad de la accion se hace así mas sensible, porque hay una persona, á la cual como á centro se refiere todo el poema; y esto mismo contribuye tambien á interesarnos mas en la empresa, porque vemos que no es efecto del acaso, sino de un plan formado de antemano y ejecutado con teson y constancia. Por esta misma razon se ve que el héroe, aunque no sea un modelo cabal de virtud, ha de ser honrado, valiente y magnánimo; en suma, tal que excite la admiracion y el amor, y no el odio y el desprecio.

Los personajes secundarios han de ser tambien generalmente buenos, porque nadie toma interes por los malvados y facinerosos; pero puéde introducirse alguno que sea positivamente malo, para que resalte mas el mérito de las personas virtuosas. Sin embargo, en este caso ha de cuidarse, 1.º de que sea enemigo del héroe, es decir, uno de los que se oponen á sus designios y maquinan para que se malogre la empresa; y 2.º de que su maldad misma tenga algo de heróica, y nazca de motivos en cierto modo generosos. Traiciones dictadas por miras ambiciosas, venganzas inspiradas por ofensas en el honor, son crímenes que pueden entrar en el nudo de una epopeya; pero vicios odiosos, viles y bajos serian en ella insufribles.

Lo que principalmente hay que observar en los personajes secundarios, es el diversificarlos y dar á cada uno un carácter particular, una fisonomía, por decirlo así, que le distinga de todos los demas. Aun en los que son una misma clase, por ejemplo, valientes, sabios, prudentes, etc., es necesario que cada uno tenga aquella especie de valor, sabiduría, prudencia, etc. que debe resultar de la mezcla de estas calidades con otras disposiciones de su ánimo. Aquí es donde mas se descubre el talento de un poeta, en dibujar semejantes caractéres individuales; y en esta parte ninguno ha igualado á Homero.

Tambien es preciso cuidar de no introducir un personaje secundario tan perfecto, tan virtuoso, y tan amable, que oscurezca al principal, de modo que contra la intencion del poeta tomemos mas partido por él, que por el héroe de la accion. En esto me parece que Homero no anduvo muy acertado. Pintó

en Héctor un héroe tan acabado, que aunque no queramos, le preferimos á Aquíles. Esposo tierno, padre cariñoso, hijo obediente, buen patricio, hombre religioso, magnánimo, generoso, valiente, reconoce la injusticia de la causa que defiende, acusa á Páris de ser la causa de la guerra, propone que esta se decida en un combate singular entre aquel y Menelao, dicta condiciones equitativas para la paz; y si esta no se verifica y la tregua se rompe, no es por culpa suya; él hace todo lo posible para evitar la efusion de sangre. Ademas, aquella Andrómaca, aquel hijo y aquella despedida le hacen tan interesante!

En órden á los seres sobrenaturales, ya sean los que reconoce por tales la religion verdadera, como Dios, los ángeles, los santos ya glorificados, los espíritus infernales; ya los que en parte ha fingido la creencia popular, es decir, los hechiceros y encantadores; ya las falsas divinidades del paganismo, ya personajes alegóricos; están divididos los críticos. Unos miran la intervencion de algunos seres sobrenaturales como absolutamente necesaria en todo poema épico, y niegan este título á aquel cuyos actores sean todos hombres. Otros al contrario, cuentan en este número todo poema en que se cante una accion heróica, bien enlazada en sus incidentes, variada en los caractéres, y referida con la elevacion y dignidad convenientes, aunque los actores sean todos seres humanos. La decision de los primeros está fundada en la práctica de Homero y Virgilio, y de los modernos que en esta parte los han imitado servilmente; los segundos parece que tienen en su favor á la razon. Verdad es, dice Blair, que Homero y Virgilio hermosearon sus poemas con los cuentos de la tradicion y las leyendas populares de su país, conforme á las cuales los grandes hechos de los tiempos heróicos estaban mezclados con las fábulas de sus divinidades; pero ¿se sigue de aquí que en otros países y en otros tiempos, donde no existe una supersticion autorizada por la creencia popular, deban emplearse en la poesía épica ficciones anticuadas y cuentos de viejas? Los dos padres de la epopeya hicieron lo que debian, supuesta la eleccion de su asunto, y ni aun podian tratarle de otra manera. El tiempo de la guerra de Troya rayaba con los fabulosos, en que se creia haber vivido entre los hombres los dioses y semidioses de la Grecia; varios de los campeones de aquella guerra pasaban por hijos de dioses, y de consiguiente los cuentos que la tradicion habia extendido acerca de ellos y sus hazañas, formaban un

cuerpo mismo con las fábulas de la mitología. Ambos pues adoptaron con mucha propiedad estas leyendas populares. Pero seria absurdo inferir de aquí, que los poetas posteriores que han escrito sobre asuntos del todo diferentes, estén obligados á emplear la máquina. Tambien es de notar que segun la antigua mitología, los dioses se elevaban muy poco sobre la esfera de los hombres, y tenian entre ellos hijos y parientes; y supuesta esta creencia era entónces muy verosímil que tomasen parte en sus altercados, cosa que en otros tiempos es absolutamente absurda é improbable.

Mas aunque la máquina fundada en la mitología del paganismo no sea necesaria en todo poema épico, y al contrario sea inadmisible en asuntos posteriores á los siglos gentílicos; no por eso es cierta la opinion de algunos, que miran toda máquina como incompatible con la verosimilitud propia de la epopeya. La que esta exige, no es tan rigurosa como la que piden las composiciones dramáticas. En la tragedia y la comedia la menor inverosimilitud nos choca y nos disguta, porque ambas son una representacion de la vida real, y por lo mismo es imposible que admitamos como verdadero lo que no es conforme á la manera de obrar y conducirse que es natural al hombre; pero en la epopeya, en la cual las acciones se nos cuentan y no se ejecutan á nuestra vista, estamos mas dispuestos á la indulgencia. Al leer un poema épico, nos trasportamos con la imaginacion á una época remota, en que lo maravilloso y sobrenatural era recibido como verdadero, adoptamos sin repugnancia la creencia popular de aquellos tiempos, y suponemos por un instante que nosotros somos uno de los contemporáneos del héroe, para quienes las ficciones del poeta eran otras tantas verdades. Así le permitimos que engrandezca el asunto por medio de aquellos objetos majestuosos y augustos, que la religion del país, teatro de la accion, permite introducir en él; y no nos ofende que haga intervenir en su historia el cielo, la tierra, el infierno, seres invisibles y el universo entero. Pero al mismo tiempo es menester, que el poeta por su parte sea moderado y prudente en el uso de la máquina. El autor de una epopeya no tiene absoluta libertad para adoptar el sistema de fábulas que mas le agrade, es preciso que este se funde en la fe religiosa ó en la supersticiosa credulidad del país y tiempo, en que supone haber pasado las cosas que cuenta; y solo de este modo podrá dar cierto aire de probabilidad á sucesos que hoy son ya mirados como imposibles.

Así el poder sobrenatural de las hadas y de los encantadores solo puede emplearse refiriendo empresas de los siglos medios, en que la comun ignorancia hacia creer en semejantes absurdos. Ademas debe cuidar el poeta de no hacer intervenir á cada paso la máquina que haya adoptado, cualquiera que ella sea, y de no oscurecer las acciones humanas con una nube de ficciones, las cuales, por solo el hecho de presentarse muy á menudo y en gran número, se harian ya increibles á los ojos mismos del hombre mas crédulo y supersticioso.

Con respecto á los personajes alegóricos, tales como la Fama, la Discordia, la Envidia, el Amor, etc., está reconocido que son la peor máquina de todas. A veces pueden ser admisibles en la descripcion, y servir para hermosearla; pero jamas se les debe dar parte en la accion del poema. Porque siendo ficciones conocidas, y meros nombres de ideas abstractas, á los cuales la mas exaltada imaginacion no puede dar existencia real como á personas verdaderas, si se introducen mezclados con los actores humanos, resulta una confusion intolerable y absurda de sombras y realidades.

Estas observaciones me hacen creer que bien pesado todo, y siendo tan difícil, digamos mejor, tan imposible, mezclar sin impropiedad lo divino con lo humano, lo maravilloso con lo probable, la mentira con la verdad; el que hoy escribiese un poema épico, haria mejor en no emplear máquina ninguna, si el asunto fuese posterior al establecimiento del cristianismo. Puede y debe inventar y fingir circunstancias, acciones secundarias, incidentes, episodios y situaciones que den variedad á la accion principal, que la engrandezcan y hagan mas interesante; pero jamas cosa que en rigor no haya podido suceder naturalmente. Y yo creo que si el poema está escrito con la elevacion y majestad dignas de la epopeya, si los versos son armoniosos, si el lenguaje es verdaderamente poético, si la accion es grandiosa y magnífica, si está amenizada con descripciones oportunas y bien hechas y con pinturas animadas de caractéres y costumbres, si está sembrada de escenas tiernas y patéticas de aquellas que hablan al corazon de todos los hombres; no puede dejar de gustar, aunque no haya máquina de ninguna clase. En los poemas mismos que la tienen, esta parte es siempre, á lo ménos para mí, fria é insípida : lo que generalmente arrebata, ès lo puramente humano, si está bien tratado. La despedida de Héctor, Príamo á los piés de Aquíles, en la *Iliada*; la muerte de Príamo, la entrevista de Enéas con

Andrómaca y Heleno, la pasion amorosa de Dido, la amistad de Niso y Euríalo, en la *Eneida*, y otras bellezas de esta clase en ambos poemas; hé aquí lo que los ha inmortalizado y los hará pasar á la mas remota posteridad, no las absurdas ficciones de la mitología. En suma, mi opinion sobre este punto es, que en rigor la máquina puede emplearse con las precauciones y bajo las reglas indicadas; pero que seria mejor desterrarla totalmente de la epopeya, como ya lo ha sido de la tragedia.

ARTÍCULO III.

Plan.

Es regla de Aristóteles admitida por todos, y muy cierta, que la accion de un poema épico ha de tener principio, medio y fin; lo cual quiere decir en otros términos, que ha de ser entera y completa. Y esto mismo determina su plan, pues claro es que el poeta ha de comenzar su narracion por donde la accion empieza, la ha de seguir en todo su progreso, y ha de acabar cuando la accion finaliza. Antes de empezar la narracion es práctica recibida que el poeta haga una breve indicacion del asunto que vá á tratar, á la cual se llama *proposicion*; y que en ella misma, ó separadamente, invoque la asistencia de su Musa ó de cualquiera divinidad, pidiéndola que le inspire y le diga cómo y por qué medios se verificó aquel gran suceso, cuáles fueron las causas que pusieron al héroe en situacion de intentar aquella empresa, cuál la divinidad que se opuso á su logro y le precipitó en tamaños peligros, etc., á lo cual se da el nombre de *invocacion*. Sobre estas fórmulas de la introduccion, dice juiciosamente Blair, que el poeta puede variarlas, que es una simpleza sujetar á reglas estas fruslerías, y que lo importante es proponer el asunto con claridad y sin afectacion ni pompa; porque segun el precepto de Horacio, la introduccion no debe tomar un tono muy elevado, ni prometer mucho.

Supuesta pues esta sencilla introduccion hecha en la forma que al poeta mas le agradare y que mejor convenga al asunto y al uso que haya de hacer de la máquina, pues claro es que si en el cuerpo del poema no ha de emplear las divinidades gentílicas, seria absurdo que en la invocacion implorase su auxilio, y que preguntase cuáles fueron las que favorecieron ó contrariaron la empresa; lo esencial es que abra la escena en el

punto crítico en que la accion empieza, y que dando á conocer su orígen y la serie de sucesos anteriores que la prepararon y produjeron, no tome las cosas de muy alto. Si la accion duró poco tiempo, ó si no fué el resultado de una larga serie de hechos anteriores, el poeta puede empezar refiriendo desde luego él mismo el último acaso ó suceso que dió ocasion á ella. Así lo hizo Homero en la *Iliada*. Como la venganza que Aquíles tomó del insulto que le hizo Agamenon, no fué la consecuencia de muchos sucesos anteriores, sino el resultado casual de la disputa que ambos tuvieron sobre la entrega de una cautiva á su padre, sacerdote de Apolo; Homero empezó su narracion por la venida de este al campo de los griegos con el objeto de rescatar su hija. De su demanda, la repulsa de Agamenon, la peste que Apolo suscitó en el ejército para vengar el ultraje hecho á su sacerdote, la declaracion de Cálcas de que la peste no cesaria hasta que se hubiese entregado la cautiva á su padre, la propuesta de Aquíles de que así se hiciese, la resistencia de Agamenon, y la disputa en que ambos se empeñaron con este motivo, en la cual amenazó Agamenon á Aquíles de que le quitaria su esclava favorita, si á él se le obligaba á entregar la suya: resultó que altamente ofendido Aquíles de este insulto, juró no combatir mas por la causa de un jefe que así le ultrajaba, y se retiró á sus naves con sus tropas. Luego, habiendo Agamenon realizado su amenaza, rogó Aquíles á su madre Tétis que para vengarle alcanzase de Júpiter, que en tanto que él no combatiese, los troyanos fueran vencedores y encerrasen dentro de su campo á los griegos, para que estos y su jefe reconocieran su culpa y le diesen satisfaccion del agravio; Tétis lo pidió así á Júpiter, y este lo prometió. Esto es todo lo que precedió á la accion propia del poema, que es la venganza de Aquíles, no su cólera, como malamente se ha dicho por no haber entendido la fuerza de la palabra griega.[1] Y como esto fué negocio de pocos dias, Homero hizo una breve narracion de estos antecedentes en el libro primero, y desde el segundo comenzó ya la de la accion misma, y la siguió sin interrupcion hasta su fin. Mas cuando la accion es larga, y los sucesos que la prepararon muchos, conviene al contrario que el poeta comienze el poema en el momento en que ya están cerca los últimos y mas importantes acontecimientos, y que en paraje oportuno ponga en boca de alguno de los personajes una relacion rápida de todos los hechos anteriores. Así lo hizo Homero en la *Odisea*. Como la accion de esta, que es el resta-

blecimento de Ulíses en su trono, abraza en rigor todo lo que le sucedió desde que salió de Troya, hasta que vuelto á Itaca quedó en plena y pacífica posesion de su casa y de sus bienes; Homero abre la escena en el momento en que los dioses, compadecidos de sus trabajos y queriendo poner fin á su largo padecer, mandan á Calipso que le detenia en su isla, que le deje salir de ella. Sale en efecto, llega á la de los feacios; estos le conducen con seguridad á Ítaca, y allí en pocos dias mata á los importunos pretendientes de su mujer, y recobra su autoridad y patrimonio. Mas siendo necesario que á los lectores se les diga todo lo que le habia sucedido desde su salida de Troya hasta llegar á la isla de Calipso, el poeta proporciona hábilmente la ocasion de que él mismo lo cuente al rey de los feacios que deseaba saber sus aventuras. El mismo plan dió Virgilio á su *Eneida*, porque las circunstancias eran las mismas.

Abierto ya el poema é instruido el lector en todos los antecedentes, cuya parte corresponde á lo que se llama principio de la accion, se sigue su medio, es decir, toda la serie de hechos é incidentes que aceleraron ó retardaron su progreso, y prepararon su desenlace ó éxito. Esta segunda parte se llama, como en las tragedias, *nudo*, *enredo* ó *trama*, y es siempre la parte principal y mas extensa del poema, y la que de consiguiente pide mas atencion, talento y habilidad. Pero como no hay reglas en el mundo capaces de dar talento poético al que no le ha recibido de la naturaleza, todo lo que puede prescribirse, es que los obstáculos que formen el nudo ó enredo del poema, sean tales que el lector tema que la empresa se malogre atendidos los obstáculos que se presentan, que tiemble por el héroe viendo los peligros que le amenazan, y que las dificultades que este tenga que superar, vayan creciendo por grados, hasta que habiéndonos tenido por algun tiempo suspensos y agitados, se vaya allanando el camino, y desenredando el nudo de una manera natural y probable, á no intervenir la máquina.

Acerca del desenlace se disputa sobre si la naturaleza del poema épico requiere que este tenga siempre éxito feliz. Los mas de los críticos sostienen que sí, y parece que la razon está de su parte. En efecto, el éxito infeliz se opone al fin primario de esta clase de poemas, que es excitar la admiracion. Un héroe que se empeña en una grande empresa, y que despues de haber luchado con todos los obstáculos que ella presenta,

sucumbe al cabo y no logra el fin que se habia propuesto; podrá ser objeto de nuestra compasion, pero nunca podremos admirarle. O los obstáculos que tenia que vencer para salir con su empresa, eran insuperables, ó no. Si lo eran, es un temerario, digno mas bien de vituperio que de admiracion; si no lo eran, y sin embargo no pudo ó no supo vencerlos, no nos da ciertamente muy alta idea de su valor ó de su sabiduría, y no tiene mucho derecho á que le admiremos. La compasion es el afecto que debe excitar la tragedia; pero en un poema épico seria ridículo venir á parar en un éxito desgraciado, despues de la continua turbacion en que hemos estado durante todo el poema. Conforme á esto la práctica general de los buenos poetas épicos está por la conclusion feliz, y solo á nuestro Lope se le ocurrió escribir una epopeya *trágica.*

ARTÍCULO IV.

Narracion.

Supuesto lo dicho en otra parte acerca de la narracion histórica, cuyas reglas generales relativas á la claridad, rapidez, probabilidad y ornato, son tambien aplicables á la épica; lo que acerca de esta puede añadirse, se reduce á que esté enriquecida con todas las bellezas de la poesía. No hay en efecto composicion ninguna que requiera mas fuerza, elevacion, dignidad y fuego que el poema épico. En él, como en region propia buscamos, dice Blair, cuanto hay de mas sublime en la descripcion, de mas tierno en los afectos, y de mas grandioso y animado en la expresion. Por tanto, aunque el plan de un autor no tenga el menor defecto, y la historia esté bien manejada, sin embargo, si el estilo es débil, si la locucion no es constantemente poética, y si los versos son flojos, duros ó prosaicos, el poema no pasará á la posteridad. Es de notar tambien que los adornos que admite y requiere la poesía épica, deben ser todos graves, nobles y serios, y al mismo tiempo naturales. En ella no tiene cabida nada de bajo, licencioso, burlesco ni afectado. Ademas los objetos que presente, han de ser todos decorosos; y en consecuencia se deben evitar las descripciones de cosas asquerosas. Por eso censuran los críticos la fábula de las Harpías en el libro III, de la *Eneida;* y creo que en esta, en la *Iliada* y en la *Odisea* hubieran hecho mejor sus autores en omitir algunos otros pormenores desagradables. Todo esto y lo dicho acerca de la verosimilitud en los hechos, se entiende

de los poemas épicos serios; pero no de los burlescos, como la *Batracomiomaquia* falsamente atribuida á Homero; ni de los alegóricos, como el de Casti, ni de las parodias, como la de la *Eneida* por Scarron.

CAPITULO II.

POESÍA BUCÓLICA.

Así se llama *la que tiene por objeto presentar escenas rústicas que hagan amable la vida del campo.* Y como en estas composiciones unas veces habla el poeta y otras los interlocutores que introduce, pertenecen indudablemente á las poesías mixtas que estamos examinando. Sobre su orígen se ha disputado, como sobre tantas otras cosas, sin entenderse y sin fijar con exactitud el estado de la cuestion. Algunos creen que la poesía pastoril es la mas antigua de todas, porque los hombres vivieron dispersos en los campos y fueron pastores, ántes de reunirse en grandes sociedades y entregarse á otras ocupaciones distintas de la pastoría. Otros la creen al contrario la mas moderna de todas, porque en efecto las composiciones bucólicas mas antiguas que tenemos, son las de Teócrito, compuestas en tiempo de los Tolomeos, es decir, cuando la Grecia poseia ya poemas épicos, tragedias, comedias, odas de todas clases, elegías, fábulas, etc. Es fácil conciliar estas dos opiniones, concediendo á los primeros, que los antiguos pastores cantaron en efecto algunos versos, y cuando celebraban sus amores correspondidos, ya cuando lloraban desprecios de sus queridas, ya cuando se desafiaban unos á otros sobre cuál cantaba mejor; y sosteniendo con los segundos, que no habiendo llegado á nosotros ninguno de estos rudos ensayos de la primitiva poesía pastoril, puede y debe considerarse Teócrito como el padre de la que hoy conocemos con este título.

Mas cualquiera que haya sido su orígen, lo que no admite disputa, es que estas composiciones bien desempeñadas son sumamente agradables, porque, como dice Blair, recuerdan á nuestra imaginacion aquellas gratas escenas campestres que fueron la delicia de nuestra infancia y juventud, y á las cuales la mayor parte de los hombres vuelve con gusto los ojos en edad mas avanzada. La vida del campo lleva consigo la idea de paz, de felicidad y de inocencia, y su pintura no puede ménos de arrastrar el corazon hácia unos objetos, que aun solamente

retratados, hacen que nos olvidemos de los cuidados del mundo. Al mismo tiempo no hay asunto mas hermoso, ni mas á propósito para la poesía. La naturaleza presenta á manos llenas en el campo objetos poéticos, por decirlo así, pues parece que corren por sí mismos á ponerse en verso los arroyuelos y las fuentes, los prados, las flores, los árboles, los rebaños y los inocentes pastores. Sin embargo de estas ventajas, acaso no hay género en que sea mas difícil sobresalir y en que los poetas, si se exceptúan algunos pocos, hayan quedado mas distantes de la perfeccion. Esto consiste en que es muy difícil dar á los pastores y habitantes del campo un carácter, que no sea ni grosero ni demasiado fino, presentar escenas variadas é interesantes sin salir del recinto de los bosques y praderas; mostrar en la vida rural lo que tiene de halagüeño, y ocultar sus incomodidades y penas; pintar su inocencia y sencillez, y encubrir su miseria y grosería; en suma, hermosear la naturaleza y no desfigurarla enteramente; circunstancias todas que debe reunir una composicion bucólica, si ha de tener verdadero mérito. Para allanar pues el camino á los poetas y facilitarles, en cuanto es posible, una empresa ardua por sí misma, extractaré de Blair algunas observaciones relativas á la escena, á los caractéres de los personajes ó interlocutores y á los asuntos de que deben tratar estas poesías.

Lugar de la escena.

Este ha de ser siempre el campo, y el poeta debe poner mucho cuidado en describirle exactamente. Para esto no basta que nos hable de violetas y rosas, de menuda y aljofarada yerba, de las arpadas lenguas de los pintados pajarillos, de los claros y limpios arroyos, y del blando soplo de los céfiros, como hacen los bucólicos ordinarios, copiándose unos á otros. Es preciso que particularice los objetos, y que coloque la rosa, el árbol, el arroyo, la colina, de modo que el conjunto de estas imágenes forme un cuadro agradable y tan bien coordinado, que un pintor pueda pintarle. Un solo objeto oportunamente introducido, sobre todo si tiene relacion con el hombre, como el antiguo sepulcro de Bianor en Virgilio, que le tomó de Teócrito, bastará á veces para fijar y circunscribir la perspectiva de la escena.

El poeta ha de procurar principalmente la variedad, no solo en las descripciones formales que haga de los lugares campestres, sino tambien en las alusiones á objetos rústicos que con

tanta frecuencia ocurren en este género de poesías. Es preciso pues que diversifique la faz de la naturaleza presentando nuevas imágenes, y que salga de aquellas pinturas trilladas, que aunque originales en los primeros poetas, porque las copiaron directamente de la naturaleza, son ya triviales é insípidas á fuerza de haber sido imitadas y repetidas tantas veces.

Debe tambien acomodar la escena al asunto de la composicion, es decir, que segun este sea alegre ó melancólico, ha de mostrar la naturaleza bajo un aspecto risueño ó tétrico que venga bien con la situacion moral de los personajes que ha de presentar. Así Virgilio en la *Égloga* II, que contiene las quejas de un amante desdeñado, da con mucha propiedad un aspecto sombrío á la escena diciendo :

Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assidue veniebat : ibi hæc incondita solus
Montibus, et silvis studio jactabat inani.

Solo, siempre que el sol amanecia,
Entrando de unas hayas la espesura,
Con los montes á solas razonaba,
Y en rudo verso en vano así cantaba.
Fr. Luis de Leon.

Carácter de los interlocutores.

No basta que las personas que se introduzcan en las églogas habiten en el campo, es necesario que sean rústicos de profesion, y que se expliquen como tales; porque en ellas no buscamos conversaciones de cortesanos, sino de gentes criadas en el campo, ocupadas constantemente en negocios rústicos, y cuyo sencillo lenguaje é inocentes costumbres formen contraste con la afectada civilidad y artificiosa finura de los habitantes de la ciudad. Ya he dicho que una de las mayores dificultades que ofrecen estas poesías, consiste en guardar cierto medio entre la nimia rusticidad y el excesivo refinamiento. Los pastores pues que se introduzcan hablando, deben explicarse sin la menor afectacion; pero al mismo tiempo es preciso que no sean tontos, insípidos, pesados ni groseros. Se les puede suponer buen talento natural, razon clara y despejada, y aun afectos tiernos y delicados; pero es menester que no sutilicen ni hagan reflexiones demasiado generales y raciocinios muy abstractos, que no salgan de aquel círculo de ideas que pueden haber adquirido viviendo siempre en el campo, y que no hablen de sus amores con estudiados conceptos ajenos de

su educacion y carácter. En las poesías pastoriles de los italianos, bellísimas generalmente, se encuentran algunos conceptos de esta clase que las afean y deslucen. Tal es el que Taso pone en boca de Aminta, cuando al desenredar de un árbol el cabello de su pastora, le hace decir (acto III., escena I.):

Già di nodi si bei non era degno
Così rubido tronco: or ¿che vantaggio
Hanno i servi d'amor, se lor commune
È colle piante il prezioso laccio?
Pianta crudel! potesti quel bel crine
Offender tu, ch'a te feo tanto onore?

. . . . ¿Cuándo tan bellos nudos
Un tan áspero tronco ha merecido?
¿Pues qué ventaja llevan los amantes
Que sirven al amor, si ya comunes
Son con las plantas sus preciosos lazos?
Planta cruel! ¿Pudiste unos cabellos
De oro ofender que tal honor te hacian?
Jáuregui.

Pensamientos tan alambicados (digamos mejor, tan falsos), añade Blair citando este pasaje, no pueden venir bien en los bosques, cuyos habitantes cuando hablan, describen ó refieren, ó cuando expresan sus afectos, lo hacen con sencillez, y sin otras alusiones que las que naturalmente les ofrecen los objetos rústicos con que están familiarizados. Esta sencillez no excluye sin embargo aquel grado de finura y delicadeza en los afectos, que siendo inspirado por la naturaleza, puede hallarse en un rústico tan bien como en el cortesano mas instruido. Ya lo hemos visto en el *Malo me Galatea petit*, de Virgilio; accion que supone cierta delicadeza de sentimientos, pero muy natural en la zagala mas inocente y sencilla.

Asuntos de las églogas.

Supuesto que el poeta sepa poner en boca de sus personajes el lenguaje que les conviene, es necesario que escoja asuntos propios para sus églogas, parte la mas difícil tal vez en la poesía pastoril; porque debiendo toda composicion poética ofrecer un asunto capaz de interesar á los lectores, la vida rural presenta por desgracia muy pocos de esta clase. Es demasiado uniforme, y los habitantes del campo no suelen experimentar accidentes ó reveses que exciten la curiosidad y la sorpresa. De aquí es que de todas las poesías, la mas débil en el asunto y

la ménos diversificada en su giro, es por lo comun la bucólica. Por eso dice Blair, y con razon, que desde las primeras líneas de una égloga podemos adivinar lo que se ha de seguir. Ya es un pastor que sentado á la orilla de un arroyo se lamenta de la ausencia ó crueldad de su zagala; ó ya tenemos dos que compiten sobre quién canta mejor, repitiendo versos alternados de poca ó ninguna sustancia, hasta que un tercero hace de juez y recompensa al uno con un cayado muy bonito y al otro con un vaso de encina. La constante repeticion de estos lugares comunes, tomados de Teócrito y de Virgilio, es en gran parte la causa de la monotonía que se observa en las composiciones pastoriles.

Puede dudarse sin embargo, añade el mismo crítico, si esta falta de variedad debe atribuirse á la esterilidad de la materia, mas bien que á la poca habilidad de los poetas que tan servilmente han imitado á los antiguos. En efecto, ¿qué razon hay para no dar mas extension á la poesía bucólica? En esta no tienen cabida pasiones violentas y terribles, sino aquellas solamente que sean compatibles con la inocencia, la sencillez y la virtud; pero dentro de estos límites tienen aun mucho campo el ingenio de un cuidadoso observador de la naturaleza. Escenas variadas de tranquilidad ó agitacion; rasgos de amistad, amor conyugal, piedad filial y amor paterno; zelos, competencias y rivalidades de amantes; prosperidades ó desventuras inopinadas de las familias, pueden dar lugar á muchos incidentes agradables y tiernos. Y si á las descripciones se juntase mas narracion, serian estos poemas mucho mas interesantes de lo que han sido hasta aquí. Esto se ve prácticamente en los *Idilios* de Gésner, que ha sabido dar variedad é interes á las composiciones pastoriles y cierto aire de novedad que hace á las suyas muy agradables.

Acerca de este título de *idilios* debo advertir, que esta voz en lo antiguo no designó exclusivamente las poesías bucólicas. Todas las composiciones de Teócrito llevan este título, y sin embargo hay entre ellas varias que nada tienen de pastoril. Los griegos no quisieron significar con el título de *idilio* mas que un *poemita corto*, de cualquier género que fuese. Los modernos son los que han limitado esta palabra á la poesía bucólica, y algunos distinguen entre la *égloga* y el *idilio*, llamando *égloga* á toda composicion pastoril en que el poeta, ó no habla nunca en su propia persona, ó aunque hable alguna vez, introduce uno ó mas personajes, en cuya boca pone la mayor

parte de la composicion; é *idilio* á aquella en la cual habla él siempre, ya describiendo una escena rural, ya contando aventuras de personajes rústicos, cuyos discursos refiere alguna vez por dialogismo. Sin embargo los límites entre estas dos formas no están todavía tan bien señalados, que puedan constituir dos clases de poesías absolutamente distintas; ni los autores mismos que admiten esta distincion, estád de acuerdo entre sí. La cuestion por otra parte no es de mucha importancia. Con tal que una composicion pastoril sea buena, es muy indiferente que se llame égloga ó idilio.

La forma que sí es necesario distinguir, es la que los italianos dieron en el siglo XVI. á estas poesías poniéndolas en drama ó en forma de rigurosa comedia, es decir, imitando una accion cuyos personajes son tomados de entre la gente del campo. Las mas célebres son la *Aminta* del Taso, y *El Pastor Fido* de Guarini.

CAPITULO III.

FÁBULAS. SUS REGLAS.

He dicho, tratando de las novelas, que los cuentos eran tan antiguos como la sociedad, y que inventados en el seno de las familias particulares, diversificados de mil maneras, compuestos bajo diferentes formas, extendidos de boca en boca, y trasmitidos de padres á hijos formaron por muchos siglos, juntamente con los cánticos sagrados y marciales, toda la literatura de los antiguos pueblos; hasta que los mas civilizados é instruidos fueron sucesivamente creando, perfeccionando y distinguiendo todos los géneros de composiciones literarias que hoy conocemos, tanto en prosa como en verso. He dicho tambien, que cuando este se apoderó exclusivamente de varias de las antiguas ficciones ó invenciones fabulosas, los cuentos en prosa formaron una clase aparte, que con varias alteraciones en la forma, los asuntos y el objeto, ha sido siempre cultivada, y ha llegado hasta nosotros bajo el título de novelas ó cuentos. Ahora debo añadir que las novelas y los cuentos son siempre unas historias ficticias mas ó ménos extensas, de empresas amorosas, hechos heróicos y maravillosos, sucesos trágicos, acontecimientos semejantes á los de la vida comun, y aun aventuras puramente cómicas; pero que ademas hay otro género de pequeños cuentos que por escribirse ya generalmente

en verso, aunque al principio se escribieron en prosa, y porque en ellos habla unas veces el poeta, y otras los personajes de que trata, pertenecen á las poesías mixtas que estamos examinando, y se llaman particularmente *fábulas*, sin embargo de que este título conviene á toda historia fingida. Habiendo observado algunos antiguos, como Esopo entre los griegos, y Pilpay entre los indios, que varios de los cuentos populares, bajo el velo de una ingeniosa ficcion, encerraban instrucciones útiles y consejos sabios, de que los hombres pódian aprovecharse para el arreglo de su conducta y la mejora de sus costumbres, se dedicaron á componer otros que pudiesen contribuir á divulgar entre el pueblo verdades importantes, máximas saludables, principios de moral y desengaños oportunos. Conocian que las moralidades propuestas directamente y con la sequedad de preceptos, son por lo comun mal recibidas, y por eso prefirieron presentar la instruccion envuelta en alguna ficcion ingeniosa y alegórica, que entreteniendo agradablemente al lector, le hiciese recibir indirectamente, y casi sin advertirlo, la enseñanza útil que querian darle. A este fin pues inventaron ciertas historietas, cuyos actores fuesen, ya hombres, ya animales, ya seres inanimados, y de cuyo contexto resultase la moralidad que querian inculcar. Estas ingeniosas fábulas fueron bien recibidas; y mas ó ménos felizmente desempeñadas en los siglos posteriores, continúan aun hoy siendo una de las composiciones poéticas, que si están bien escritas, si la invencion tiene novedad é interes, si la instruccion que ofrecen, resulta de la accion misma y es importante; se leen con placer y utilidad por todos los hombres de gusto, y son muy oportunas para la primera educacion de los niños. Porque bajo la forma de un cuento, parecido á los que oyeron en la infancia á sus nodrizas, madres ó ayas, les pueden inspirar insensiblemente principios virtuosos y máximas morales, que algun dia les sean útiles en el curso de la vida y en el trato con los hombres.

Las reglas relativas á estas composiciones se derivan de su naturaleza y del fin con que se escriben, y quedan enunciadas sumariamente en lo que se ha dicho sobre su orígen y carácter. Así, bastará extender un poco mas lo mismo que ya he indicado.

1.° *La accion, la cual como en toda composicion dramática ó mixta, debe ser rigurosamente una, ha de ser ademas interesante, entretenida y bien imaginada.* Sin

estos requisitos la fábula será insípida y fria, y no producirá el efecto que se desea.

2.° *A los actores que en ella intervengan, sean hombres ó animales, se les ha de dar un carácter que los distinga entre sí, y que convenga con la idea que de ellos se tiene formada de antemano.* Así el lobo ha de ser ladron, cruel y sanguinario, la zorra astuta, el mono imitador, etc. etc. Este carácter se ha de sostener durante la accion, y nada han de hacer ó decir los personajes que no sea propio del que se les ha supuesto.

3.° *La moralidad ha de resultar de la accion misma, y no ha de ser deducida con violencia; y ademas ha de ser pura:* lo cual quiere decir, que el poeta nunca ha de emplear la fábula para cohonestar usos ó costumbres inmorales, sostener errores peligrosos, ó propagar máximas perjudiciales.

4.° *El estilo ha de ser la naturalidad misma, sin el menor resabio de afectacion ni agudezas epigramáticas, y al mismo tiempo no ha de tener nada de bajo ó chabacano.*

5.° *La versificacion por consiguiente ha de ser fácil y flúida, y con aquel grado de armonía que corresponda al asunto y pidan los objetos mismos.*

6.° *La narracion en las fábulas ha de ser singularmente breve.* Por esta razon en ellas mas que en cualquier otro género, se ha de omitir toda circunstancia inútil.

Advierto que las fábulas suelen llamarse *apólogos*, cuando los interlocutores son, ó animales irracionales, ó seres inanimados, ó de una y otra clase; fábulas *racionales* ó *parábolas*, cuando todos son hombres, y *mixtas* cuando en la historieta alternan hombres y brutos, ó seres insensibles.

Tambien debo advertir que la voz *fábula* tiene en literatura otra acepcion, que es la de *argumento* ó *asunto* de las composiciones poéticas, porque en efecto, las palabras latinas *fabula* y *fabella* significan, segun su valor etimológico, aquello de que se trata, de que *se habla.* En este sentido se toma en las Poéticas, cuando se dice que en las composiciones dramáticas la fábula puede ser *simple* ó *implexa*

APÉNDICE PRIMERO.

DE LA NATURALEZA, VERDAD É INVARIABILIDAD DE LAS REGLAS, Y DE LA NECESIDAD DE SABERLAS Y OBSERVARLAS EN TODA COMPOSICION.

Cuando al principio de esta obra dí la definicion del arte de hablar, dije que las que se llaman reglas en las artes, no han sido establecidas en esta ó en aquella época por tal ó cual individuo de la especie humana, en cuyo caso podian ser falsas y estar sujetas á caprichosas variaciones; sino que son principios eternos y de eterna verdad, fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes, y de consiguiente tan inmutables como la naturaleza. Añadí que no debiendo entónces detenerme á probar esta asercion, lo haria en paraje mas oportuno; y ya estóy en el caso de cumplir esta palabra.

Fácil me seria demostrar lo que allí senté y acabo de repetir, recorriendo una por una todas las artes, y haciendo ver que las reglas de la arquitectura, por ejemplo, están fundadas en las eternas verdades de la geometría, las de la pintura en las de la óptica y perspectiva, y así respectivamente; pero me limitaré á las del arte de hablar. Y no serán menester por cierto largos discursos para probar, que se deducen de la naturaleza misma de las potencias intelectuales y morales del hombre; que por tanto son y no pueden dejar de ser verdaderas, y que no son de ninguna manera arbitrarias: tres proposiciones que van á quedar demostradas, con solo recapitular muy sumariamente los principios establecidos en todo el curso de esta obra. He dicho, 1.° que los pensamientos de toda composicion han de ser, en el sentido que se explicó en su respectivo lugar, verdaderos, claros, nuevos, naturales, sólidos y acomodados á la naturaleza del asunto: 2.° que las formas bajo las cuales se presenten han de ser las que convengan á las ideas que contienen, á la situacion moral del que habla, y al objeto que este se propone: 3.° que las expresiones han de ser puras, correctas, propias, precisas, exactas, concisas, claras, naturales, enérgicas, decentes y melodiosas: 4.° que las traslaciones de significado sean oportunas y bien escogidas, atendidas todas las circunstancias que largamente se indicaron: 5.° que las

cláusulas tengan variedad en su extension y forma y estén construidas con claridad, unidad, energía, elegancia, y la competente numerosidad y armonía : 6.° que los discursos ó razonamientos públicos deben empezar por lo general con algunos pensamientos que preparen al auditorio, para que escuche con gusto al orador y adopte la opinion que se le va á proponer; que luego se ha de fijar la cuestion con toda claridad y exactitud ; que despues se ha de probar lo propuesto , excitando en el ánimo de los oyentes aquellos afectos que deben decidirlos á adoptar el partido que se les propone; y que se concluya recapitulando brevemente las razones mas poderosas que se han alegado, y añadiendo algunas reflexiones para acabar de persuadir al oyente : 7.° que al aplicar estas reglas generales, se tenga en cuenta lo que exigen la clase del asunto y el lugar en que se perora, segun que este es un tribunal, un púlpito ó la sala de una junta gubernativa : 8.° que las historias verdaderas, suponiendo que sus autores tengan las calidades que pide su profesion, exigen unidad de plan, narracion clara, rápida y animada, estilo elegante y tono de dignidad : 9.° que en la ficticia se enseñen bajo ingeniosas ficciones verdades útiles y una moral pura, que el argumento sea interesante, los sucesos verosímiles, los caractéres variados y retratados con fidelidad, que esté amenizada con oportunos episodios y escenas patéticas, y que el estilo sea en alto grado elegante y encantador : 10.° que en las composiciones didácticas las disertaciones sueltas piden estilo adornado, pero no demasiadamente pulido ni patético; las obras magistrales precision, claridad y sencillez, y los elementos explicaciones mas prolijas é individuales : 11.° que en las epistolares la naturalidad, sencillez y familiaridad que exigen, no excluyen ni las agudezas y sentencias, ni cierto cuidado y aliño en la locucion ; pero sí adornos brillantes, cláusulas muy numerosas y musicales, y largos períodos : 12.° que las poesías líricas sean inspiradas por aquella situacion y aquellos objetos, que hagan verosímiles y naturales los raptos y el entusiasmo que la caracterizan, y que sean las mas sonoras y cantables que ser pueda : 13.° que en los poemas didascálicos la teoría que se presente, sea verdadera, y los preceptos claros y útiles; que en su exposicion se observe cierto órden y método; que se ilustren las reglas con descripciones, símiles y otros adornos; que el poeta, encadenando hábilmente con el asunto principal los episodios que admita, vuelva á él con naturalidad, y que en el lenguaje evite la aridez dogmática : 14.°

que el tono de los discursos y epístolas sea el de una conferencia entre dos amigos instruidos, y el lenguaje y estilo poéticos, aunque no pomposos; y que las ideas abstractas estén presentadas en imágenes, é ilustradas con oportunas comparaciones: 15.ª que las sátiras estén escritas con la facilidad y franqueza de la conversacion, particularmente si son jocosas, porque en las sérias se puede levantar algo mas el tono, aunque nunca tanto como en otras composiciones: 16.º que en las poesías descriptivas se llame la atencion del lector hácia las grandiosas escenas de la naturaleza, y se pinten con los mas vivos colores los variados y magníficos cuadros que presenta, engrandeciéndolos, hermoseándolos, haciéndolos interesantes, contrastándolos, interrumpiéndolos de tiempo en tiempo con hechos y sucesos que nos recuerden el hombre, escogiendo bien las circunstancias, é individualizando los objetos: 17.º que en las tragedias la accion sea extraordinaria y una, aunque compuesta de otras subordinadas; el personaje principal interesante por sus cualidades personales; los caractéres variados, verdaderos y sostenidos; el tiempo y lugar unos, en cuanto sea posible; la exposicion clara, el enredo ingenioso, pero no muy complicado; el desenlace natural, y el lenguaje y estilo el que convenga á los personajes, atendidas todas las circunstancias de edad, clase y situacion: 18.º que en las comedias, observando las reglas que las son comunes con las tragedias, la accion sobre excitar la curiosidad del espectador, ha de proporcionar situaciones en que se imiten, sin exagerarlos demasiado, algunos caractéres, porque este es su principal objeto; que el estilo, aunque fácil y sencillo, tenga cierto grado de elegancia, y que el lenguaje, aunque familiar, no sea bajo ni chabacano: 19.º que la accion de un poema épico, debiendo ser en el fondo verdadera y acaecida en tiempos algo remotos, y aun, si ser puede, en paises lejanos, para que tenga en ella cabida la ficcion, ha de tener principio, medio y fin; y ademas ha de ser una, grandiosa, interesante y de duracion proporcionada; que el héroe principal, aunque no sea un modelo cabal de virtud, ha de ser honrado, valiente y magnánimo, que los personajes secundarios han de ser tambien generalmente buenos, y que si se introduce alguno que no lo sea, ha de ser de los que obran contra el héroe ó se oponen á su empresa; que en sus caractéres haya variedad y tal distincion que no se puedan confundir unos con otros; que aunque en rigor pueden introducirse agentes sobrenaturales, cuando los hechos sean de los

tiempos fabulosos, heróicos ó caballerescos, será mejor no hacer uso de estas máquinas en todos los que sean de épocas posteriores; que supuesta una sencilla introduccion, se narren los hechos, ya seguidamente por el poeta, ya poniendo la relacion de una parte de ellos en boca de alguno de los actores; y que su estilo tenga cuanta elevacion, dignidad, belleza, majestad y fuego sea posible, como que un poema épico es la primera y mas importante de todas las composiciones literarias, y por decirlo así, el último esfuerzo del ingenio humano: 20.º que en las poesías pastoriles la escena se coloque siempre en el campo; que las descripciones y alusiones, aunque unas y otros sean relativas á objetos muy conocidos y comunes, tengan sin embargo cierta novedad; que los interlocutores sean rústicos de profesion, y se expliquen como tales, pero sin nimia rusticidad y grosería; y que el asunto ó argumento, sin salir de los campos, ofrezca situaciones interesantes y algunas escenas tiernas: 21.º finalmente, que en las fábulas ó apólogos el cuento sea entretenido y bien imaginado, que el carácter que se atribuya á los actores sea conforme á la idea que de ellos se tiene, que la moralidad resulte de la accion misma, que la narracion sea sencilla y breve, y que el estilo tenga el mayor grado posible de naturalidad.

Pregunto pues ahora; en toda esta serie de principios y en el gran número de consecuencias y aplicaciones prácticas que de ellos he deducido, ¿hay nada que sea arbitrario ó falso, ó haya sido establecido por la sola autoridad de Aristóteles, Horacio ú otro de los que se llaman legisladores del Parnaso? ¿No son verdaderas todas las reglas que he dado? ¿No están sacadas de principios eternos é incontestables? ¿No están estos fundados en la naturaleza misma de nuestro entendimiento y de nuestra voluntad? ¿No será siempre cierto, por ejemplo, que los pensamientos de una composicion deben ser verdaderos, claros, sólidos; sus formas acomodadas á su naturaleza y á la situacion del que habla, y las expresiones propias, precisas, enérgicas y naturales? ¿Y lo es acaso, porque lo haya dicho Quintiliano ú otro retórico, ó porque es conforme á la naturaleza misma del habla? Los hombres, cuando han formado las colecciones de reglas que llamamos *artes*, no las han inventado en rigor, es decir, en el sentido de que ellos sean sus autores, como lo es de una máquina su inventor; lo que han hecho, ha sido deducir de los objetos mismos de que tratan las artes, los principios teóricos que envuelve su naturaleza

bien estudiada y observada, analizarlos, explicarlos y enseñar el modo de aplicarlos á la práctica. Así en nuestro caso, las reglas cuya coleccion forma el arte de hablar, es decir, las que realmente merecen el nombre de reglas, no las quisquillas de los retóricos escolásticos, están como envueltas en la esencia misma de la racionalidad del hombre, y en la de la facultad que tiene de comunicar sus pensamientos por medio del habla; pero no fueron conocidas teóricamente, ni aplicadas sino por instinto y raras veces, y con mezcla de muchas imperfecciones, durante una larguísima serie de años. Los progresos que los hombres fueron haciendo en todos los otros ramos, les facilitaron estudiar sus propias facultades intelectuales, y observar el efecto que sus alocuciones producian en aquellos á quienes hablaban, segun que estaban hechas de esta ó aquella manera; y poco á poco llegaron á fijar las reglas que debemos tener presentes, para que nuestros discursos produzcan, ó á lo ménos sean capaces de producir, el efecto que deseamos. Esta teoría general, mas ó ménos completa, estuvo al principio en la cabeza de algunos pocos sabios, y fué comunicada de unos á otros tradicionalmente, y mas ó ménos bien aplicada por algunos escritores en tales ó cuales países. En algunos se redactaron por ella, mas ó ménos bien, unos como códigos que contuviesen y explicasen estas reglas, y se comprobó su verdad por la experiencia, es decir, haciendo ver que aquellas composiciones en las cuales se hallaban observadas, habian producido y producian en los lectores ú oyentes el efecto que se habian propuesto sus autores. Por ejemplo, se vió que la *Ilíada* de Homero agradaba constantemente á cuantos la leian, porque los pensamientos son verdaderos y naturales, porque las expresiones son propias, claras y enérgicas, porque los caractéres de los personajes están bien pintados y sostenidos, porque la accion es una, etc., etc.; y se la citó por consiguiente como un modelo, ó como un testigo irrecusable de la bondad de las reglas generales del estilo y de las particulares de la epopeya; pero unas y otras son anteriores á Homero y á todo el género humano, é independientes de las composiciones de aquel y de cualquier otro escritor. Y así los que han dicho que las reglas han sido sacadas de los escritos de Homero, han dicho un solemnísimo disparate. Las reglas, verbi gracia, de que los pensamientos de cualquiera composicion sean claros, y de que lo sean tambien las expresiones, no son tales reglas porque Homero las haya practicado; al revés: Homero es buen

escritor, porque las observó. Ellas nacen de nuestra misma naturaleza, no son preceptos caprichosos ni prácticas arbitrarias de ningun individuo de la especie humana : son las decisiones de la sana razon, decisiones que han sido mas ó ménos conocidas en tales ó cuales períodos de la sociedad, y en tales ó cuales países. Esta es la verdadera idea de lo que se llama reglas en literatura; y para establecerlas me he detenido tanto, porque generalmente este punto no está bien analizado ni explicado en ninguna obra de las que tratan de la materia; y tambien porque bien entendido lo que son estas reglas, quedan resueltas varias cuestiones que se están debatiendo hace mas de dos mil años, porque no han sido bien representadas.

1.ª Cuando hablamos ó escribimos, ¿debemos observar esas llamadas reglas, ó no? Ya se ve que con solo proponerla en estos términos queda resuelta, y para siempre. Porque siendo las reglas las decisiones de la sana razon, preguntar si debemos observarlas, es lo mismo que preguntar, si cuando hablamos y escribimos, debemos hablar y escribir como racionales ó como locos; y nadie sostendrá que debemos delirar.

2.ª Para observarlas, es necesario saberlas? Dicho se está. Si no se saben, aun cuando alguna vez las observemos por instinto y como por casualidad, muchas otras faltaremos á ellas sin advertirlo; y aquí la experiencia de todos los siglos y de todos los países comprueba la necesidad de conocer estas reglas. El hombre ignorante y rústico hará por imitacion y maquinalmente dos ó tres cláusulas completamente buenas, ó agitado de alguna pasion pronunciará una breve arenga enérgica; pero no hay ninguno, ni le ha habido, ni le habrá, que siendo absolutamente indocto, haga una larga composicion completamente buena, no digo en verso, pero ni aun en prosa. Si dicen que sí, que me citen uno.

3.ª Suponiendo que es necesario observarlas, y para observarlas conocerlas bien, ¿es necesario estudiarlas? Claro es que no se puede conocer, sino muy imperfectamente una cosa, y mas si es difícil, de la cual no se haya hecho un estudio serio.

4.ª Y ¿dónde ó cómo se han de estudiar estas reglas? Respuesta : hay cuatro maneras de estudiarlas, ó por mejor decir, cuatro escuelas en donde se pueden aprender. La primera es la naturaleza, ó lo que es lo mismo, la sola observacion atenta del modo con que obran nuestras facultades intelectuales, y del efecto que todas las maneras imaginables de explicarnos producen en nuestros semejantes. La segunda, la atenta y con-

tinuada lectura de todas las composiciones literarias que han producido y producen constantemente el efecto á que las destinaron sus autores. La tercera, el estudio de algunas de las obras didácticas, en que se hallan recopiladas y mas ó ménos bien ilustradas; y la cuarta, el oirlas de viva voz. El primer medio bastaria, si fuese posible que un hombre solo hiciese por sí mismo, y sin haber leido jamas libro ninguno, todas las observaciones necesarias, para estar siempre seguro de que se explicaba del mejor modo posible, contentando al entendimiento, al corazon, y hasta al oido de sus oyentes ó lectores. Pero ¿dónde está ni puede hallarse un individuo de la especie humana, que por sí solo y durante su corta vida, pueda adivinar y formar una teoría, que los esfuerzos hechos por infinitos hombres y por espacio de sesenta siglos, acaso no han completado todavía? Ademas, cuando esto fuera posible, ¿á qué fin un hombre sensato se habia de privar de los inmensos auxilios, que le ofrecen para este estudio los descubrimientos hechos ya por todas las generaciones que le han precedido? ¿Ni cómo querria tomarse el trabajo de inventar por sí solo, coordinar y perfeccionar una ciencia tan vasta y tan difícil? ¿Hay ni puede haber un hombre cuerdo, que renunciando á cuanto el género humano ha adelantado hasta hoy en matemáticas, se empeñe en construir por su mano el inmenso edificio de esta ciencia? El segundo medio seria suficiente, si puede haber un hombre que lea todos los buenos libros que existen, aunque no sea mas que en materias literarias, omitiendo las puramente científicas, y que por sola su lectura llegue á saber toda la teoría del arte de hablar. Pero digo lo mismo, ¿quién es el hombre que puede leer con la atencion que en este caso se requeria, todos los oradores, historiadores y poetas, antiguos y modernos, y formarse por sola esta lectura una idea cabal del arte? Restan pues el tercer medio y el cuarto. Cualquiera de ellos basta; pero el mas breve, sencillo y provechoso es el de estudiar las reglas en los libros, porque el de la tradicion puramente oral está sujeto á que uno padezca mil equivocaciones y olvidos, y desde que existen libros que las contienen, seria ridículo renunciar á ellos y recurrir á la viva voz solamente. Esta, cuando es la de un buen maestro, facilitará mucho la inteligencia de aquellos; pero por sí sola nunca será tan útil como las colecciones impresas, pues aun cuando el preceptor haya estudiado las mejores, será difícil que al explicarlas lo tenga todo presente. Así lo mejor es reunir las

cuatro cosas, observacion de la naturaleza, estudio del arte en los libros que le contienen, explicacion de un inteligente, y lectura continua de los clásicos.

Pero Homero por sí solo, sin maestro, sin tratados didácticos, sin haber leido ningun arte poética, compuso la *Ilíada*, es decir, la mejor epopeya que existe. Luego no es necesario estudiar las reglas, ni en los libros que de ellas tratan, ni con ningun preceptor que las explique. Hé aquí otro error y otra preocupacion en que todos están, no sé porqué. Todos, sin tomarse el trabajo de examinar si el hecho es cierto, dan por sentado que Homero no tuvo quien le enseñase, que no aprendió de nadie las reglas de la poética, que él las adivinó, y que no habiendo hasta entónces poesía en el mundo, él la creó, escribiendo como por encantamiento el mas perfecto de todos los poemas. Inexplicable fenómeno seria este en la historia del entendimiento humano, si fuese cierto, pero no lo es. Primeramente, á pesar de las escasas noticias literarias que tenemos de aquellos remotísimos siglos, sabemos por algunos cortos fragmentos que se han conservado en escritores posteriores y por otras indicaciones, que ántes de Homero se habian escrito ya en la Grecia infinitas composiciones en verso, no solo directas, como himnos, odas, inscripciones ó epigramas, poemitas didascálicos, y hasta jocosos y satíricos, sino poemas épicos bastante largos, de los cuales él se aprovechó para la composicion de los suyos; y si existiesen todavía, veríamos quizá que de ellos habia copiado ó imitado lo mejor de su *Ilíada* y su *Odisea*. Sabemos en efecto por testimonios irrecusables que en su tiempo corrian con estimacion una *Ilíada* y un *Dárdano*, compuestos por un tal Corinno; otra *Ilíada* de Dáres que existia aun en tiempo de Eliano; los poemas de Orebanto Trecenio y de Melesandro, el primero sobre *los Lapitas*, y el segundo sobre *los Centauros*; los de Femio y Demodoco, famosos poetas, de quienes hace honorífica mencion el mismo Homero; los de Museo, de quien habla tambien Virgilio; los de Pamfo, Tamíris y Orfeo, y quizá los de Lino, escritos en caractéres pelásgicos, y anteriores por consiguiente á la llegada de Cadmo á Beocia é introduccion del alfabeto fenicio. El solo hecho pues innegable de que ántes de Homero habian florecido ya tantos poetas célebres, prueba que, si bien supo aventajarse á todos y logró oscurecerlos, no fué el que por sí solo creó y perfeccionó hasta el último y mas alto grado una profesion tan difícil como es la poesía. Esta, como las demas, no

pudo llegar al ápice de la perfeccion sino despues de una larguísima serie de ensayos, toscos y rudos al principio, y poco á poco mas aliñados y perfectos. En fin al cabo de siglos apareció un hombre extraordinario, que aprovechándose de todo lo adelantado hasta su tiempo, y tomando de sus predecesores lo que habia de mas bien imaginado en cada uno de ellos, dió, por decirlo así, los últimos toques á los cuadros que aquellos dejaron sin acabar. Esta es la verdadera idea que debemos formarnos de Homero, y no le es poco gloriosa; pero creer que él solo condujo el arte desde sus primeros rudimentos hasta el mas acabado modelo, es creer un absurdo, un hecho físicamente imposible.

En segundo lugar, queda tambien la confusa noticia de que mucho ántes de Homero existia ya en Esmirna una especie de escuela ó academia de poesía muy célebre, en la cual estudió ó se formó el que ahora llamamos padre de la poesía, porque no han llegado á nosotros las obras de los muchos que le antecedieron en tan noble como difícil profesion. Es probable, y si se quiere constante, que en esta escuela no se daria ningun tratado didáctico escrito; pero es indudable que en ella se estudiaria la poesía, como en los talleres de los pintores y escultores se estudiaban la pintura y escultura. Quiero decir, que en ella el maestro ó director enseñaria de palabra las reglas, haria observaciones prácticas sobre todas las composiciones de algun mérito que hubiesen parecido hasta entónces, y mandaria á sus discípulos ejercitarse en imitaciones, que serian mas ó ménos buenas, segun el mas ó menos talento, y la mayor ó menor aplicacion del discípulo. Así es como en la antigüedad se enseñaron las ciencias y las artes todas; y nadie ha habido hasta ahora que las haya aprendido por sí solo, enteras, de un golpe, y como por ensalmo. Creemos hoy que como los antiguos no tenian universidades como las nuestras, cada uno aprendió por sí lo poco ó mucho que llegó á saber, y que nadie se lo enseñó; y es muy al contrario. Desde aquel que en cada ramo logró dar el primer paso, debido en muchos á la casualidad, el segundo aprendió de él esto poco, y añadió quizá ya alguna cosa; el tercero hizo lo mismo respecto del segundo, y así sucesivamente, hasta que llegaron al punto de perfeccion en que las vemos en ciertas épocas afortunadas. Ni puede ser de otra manera. Suponer que el primer hombre que, maquinalmente y por solo el instinto, hizo una especie de himno religioso en una de las sencillas solemnidades de su tribu errante

ó salvaje, ó recitó una informe, aunque fogosa odita, en elogio de algun guerrero (porque estos, como nota Blair, debieron ser los primeros ensayos poéticos), fuese ya capaz de escribir la *Ilíada;* es lo mismo que decir que el primero que excavando un tronco de un árbol, se metió en el hueco, y se dejó llevar por la corriente de un rio, pudo ya construir el navío Trinidad; que el primero que con unas ramas formó una pequeña choza para defenderse de la intemperie, fué ya capaz de edificar el convento del Escorial etc. etc., porque lo mismo se veria en todas las artes y ciencias. En todas ellas, cuando encontramos ya una produccion absolutamente perfecta, ó que se acerque mucho á serlo, debemos suponer, que fué precedida por otras infinitas, que poco á poco fueron preparando aquel último estado de perfeccion. Ni es dado al hombre proceder de otra manera.

En tercer lugar, por los mismos poemas de Homero vemos, que en su tiempo estaba ya perfeccionada la prosodia de los griegos; que la cantidad y tonos de todas las sílabas estaban tan rigurosamente determinados, que no era permitido al poeta alterarlos en manera ninguna, sino en algunos casos fijos en que el uso le autorizaba á tomarse ciertas licencias, no siempre, ni en todas las voces y sílabas, como generalmente se cree, sino en señaladas ocasiones, palabras, y sílabas. Y siendo indudablemente los poetas los que fijan la prosodia en todas las lenguas, y estando ya en aquel tiempo formada la de la griega, ¿cuántos poetas debió de haber ántes de Homero? ¿qué estudio debió de hacerse de todas las combinaciones posibles de largas y breves, para determinar todos los piés métricos, y asignar á cada verso los que mejor le convenian, segun el fin á que era destinado? Y pues en solo el mecanismo de los versos se habia hecho ya un estudio tan prolijo, y se habian establecido leyes tan terminantes, precisas y circunstanciadas, ¿qué deberemos pensar de las cualidades mas importantes de las composiciones, cuales son su fondo, su estilo, su lenguaje, su plan y la ejecucion de este en todas sus partes? ¡Cuánto se habria dicho, disputado y reflexionado sobre cado uno de estos puntos! ¡Qué observaciones tan profundas y delicadas estarian ya hechas y recogidas si no en un código formal (aunque no podemos afirmar que no le hubiese, habiéndose perdido tantos otros escritos), á lo ménos en la tradicion que verbalmente se trasmitirian unos á otros los poetas! Y ¡qué estudio tan prolijo no haria Homero de su arte ántes de ponerse á escribir!

¿Puede ser físicamente posible, que un hombre sin estudios, sin maestros, sin libros, hubiese observado en dos poemas épicos, de veinte y cuatro cantos cada uno, todas las reglas generales y particulares, que despues se han reconocido como necesarias en la ejecucion de tan difícil obra? Graciosa cosa seria que Homero hubiese compuesto dos poemas épicos admirables, sin saber lo que hacia y porqué lo hacia, como el *Villano caballero* de Moliere hablaba prosa sin saberlo. Búsquese el hombre de mayor talento, y si se quiere muy instruido en otros ramos, un Newton, pero que no haya leido poetas ni estudiado el arte de ninguna manera, y hágasele que escriba un poema de cualquier clase que sea, ¿saldrá, no ya perfecto, pero ni aun tolerable? Y qué? ¿los hombres del tiempo de Homero estaban organizados de otra manera que nosotros? Y si no lo estaban, ¿pudo ser entónces hacedero lo que ahora es imposible de toda imposibilidad? Concluyamos pues de todo lo dicho, que eran ya conocidas en tiempo de Homero todas las reglas del arte de hablar, y quizá mejor que ahora; que él hizo de ellas un estudio muy prolijo, sino en aulas como las nuestras, y en Retóricas y Poéticas como las que despues se escribieron, á lo ménos en escuelas de otra forma, aprendiéndolas de viva voz de alguno ó algunos poetas de su tiempo, y leyendo, quizá hasta saberlas de memoria, las composiciones mas célebres y mas bien acabadas de los siglos anteriores. No pudo ser de otra manera : las obras maestras de las artes no pueden ser hechas por acaso. De consiguiente cuando encontramos alguna de esta clase, aunque no sepamos cómo, por qué medios, en qué escuela y con qué maestros se formó el artista que la hizo, podemos afirmar, con la misma evidencia que si lo hubiésemos visto, que habia hecho un estudio profundísimo de su arte, sino en libros escritos, á lo ménos bajo la direccion de un buen maestro y oyendo su viva voz. Así, por ejemplo, aun cuando nada supiésemos de Fídias, ni tuviésemos la menor idea de la historia de la escultura, deberíamos decir con toda seguridad al ver su Júpiter Olímpico ó su Minerva, que el autor de tales estatuas sabia perfectísimamente su arte, y conocia hasta las mas menudas reglas; que estas existian ántes de él, y formaban un cuerpo de doctrina, que verbalmente trasmitian los escultores ya ejercitados á los jóvenes que venian á aprenderlas en su taller; y que su gran mérito consiste, no en haberlas adivinado ó inventado por sí solo todas (alguna observacion nueva añadiria tal vez á las antiguas), sino en ha-

ber sabido aplicar con el mayor acierto las que otros muchos habian conocido y practicado ya, ántes de que él hubiese nacido siquiera. No insistiré mas sobre una cosa tan evidente.

Otra cuestion. Y estudiando y llegando á saber las reglas, ¿escribirá uno bien? Sí; si tiene talento y la debida instruccion en la materia. Sin esta se evitarán, observando las reglas, defectos en el lenguaje y estilo; pero la obra en el fondo no tendrá mérito alguno, y podrá estar llena de disparates: como si uno que nada supiese de Economía política, escribiese sobre esta materia. Y este era el error de los antiguos sofistas, creer que con solo las reglas del arte de hablar podian escribir bien sobre todo género de asuntos. No señor: es necesario saber perfectamente la materia de que se quiere hablar, y despues las reglas del arte. Estas son todavía mas inútiles sin el talento que se requiere para entenderlas y aplicarlas. Así no las hay en el mundo para que un estúpido ó un boto pueda componer una tragedia como la *Ifigenia* de Racine. Preguntar si un hombre, sin el talento necesario y con solo saber de memória las reglas, puede hacer una buena composicion literaria, es preguntar si un hombre sin piés puede bailar como Véstris, porque haya leido en los libros todas las reglas del baile. Tres cosas son las que forman un buen escritor: 1.ª talento propio para el género en que escribe, porque no todos tienen el que cada uno requiere: 2.ª la instruccion que exige la materia sobre que ha de escribir: 3.ª gran conocimiento de las reglas y cuidado en observarlas puntualmente. Cualquiera de estas tres cosas que falte, no será perfecta la obra. Con el talento solo, sin la debida instruccion y sin reglas, se harán los, á veces sublimes pero siempre monstruosos, dramas de Shakespeare. Con el talento y la instruccion, pero sin saber las reglas ó sin querer observarlas, que es lo mismo que si no se supiesen, se hacen las comedias *famosas* y la *Jerusalen* de Lope, el *Bernardo* de Balbuena, etc. etc. Con las tres cosas reunidas, talento, instruccion y observancia de las reglas se hacen la *Iliada*, la *Eneida*, las *Comedias* de Moliere, las *Tragedias* de Racine, y en otros géneros las *Odas* de Horacio y la *Epístola moral* de Rioja. En suma, bien analizada esta gran cuestion sobre la necesidad de saber y observar las reglas de las composiciones literarias, está reducida á estas sencillas y evidentes proposiciones: 1.ª Debiendo entenderse por observancia de las reglas en las artes el cuidado de dar á las obras aquellas cualidades, sin las cuales no pueden ser perfectas, es

claro que no lo serán las que no tengan aquellos requisitos; que es lo mismo que decir, aquellas en que por ignorancia, descuido ó capricho hayan sido desatendidas las reglas. 2.ª Observadas estas, la obra no tendrá defectos, será *regular*; pero podrá no tener primores extraordinarios : estos son fruto del talento particular del artista. Mas breve : observando las reglas, se evitarán los defectos, lo cual es ya acercarse muchísimo á la perfeccion; y se llegará á esta, si á la puntual observancia de los preceptos se unen la instruccion y el talento necesarios para crear bellezas extraordinarias.

Esto es lo mismo que Horacio dijo con su acostumbrado juicio en aquellos tan sabidos versos de su arte poética : *naturá fieret laudabile carmen, an arte*, etc.; y ellos solos bastan para decidir la cuestion.

APÉNDICE SEGUNDO.

DE LO QUE EN MATERIAS LITERARIAS SE LLAMA *buen gusto, mal gusto.*

Esta es otra cuestion no ménos debatida y famosa que la anterior, y que tambien está sin decidir, porque no se ha fijado bien el punto controvertido. Este es sin duda bastante metafísico; pero puede sin embargo ilustrarse suficientemente, si se acierta á determinar con exactitud el valor de los términos que se emplean. Procuraré hacerlo.

Todos saben que la palabra *gusto* significa en su acepcion literal y primitiva uno de los cinco sentidos corporales, por el cual percibimos y distinguimos las varias impresiones que hacen ciertos cuerpos sobre nuestra lengua. Estas percepciones se llaman *sabores*; y la facultad de sentirlas, y por consiguiente la de distinguirlas unas de otras, es propiamente lo que se llama *gusto* físico y material. Empleada pues esta palabra para designar la capacidad que tenemos para percibir, conocer y apreciar aquellas cosas que al oir ó leer las composiciones literarias, hacen en nosotros una impresion agradable ó desagradable; es claro que significará aquella mayor ó menor aptitud que tiene cada individuo de la especie humana, para distinguir lo que realmente es bueno, de lo que acaso lo pa-

rece, pero no lo es; lo completamente bello, de lo que no lo es tanto, ó es positivamente deforme. Hasta aquí todo es sencillo y claro, y todos están de acuerdo; pero luego se pasa á otras dos cuestiones mas complicadas y oscuras, y que no todos resuelven del mismo modo.

1.ª ¿Hay en las composiciones literarias cosas que sean en sí mismas buenas ó bellas, independientemente del aprecio que merecen al que las lee y del juicio que de ellas forma?

2.ª La aptitud para distinguir lo bueno de lo malo, lo feo de lo hermoso en materias literarias. ¿es una facultad puramente mecánica debida á la sola sensibilidad, ó es una facilidad que resulta del talento é instruccion del que hace ó examina las composiciones?

En cuanto á la primera, si se determina bien lo que se entiende por bueno y bello, malo y deforme en las obras del ingenio, no puede haber dificultad en resolverla afirmativamente. Se llama pues bueno y bello todo cuanto, ya en las ideas, ya en la manera de ordenarlas, presentarlas y expresarlas, es conforme á la naturaleza del habla, á la de nuestras potencias intelectuales, y á la de aquellas cosas de que se trata; y malo ó feo todo lo que no es conforme á estas tres cosas. Así, por ejemplo, si los pensamientos de una obra son verdaderos absoluta ó relativamente segun lo exija su naturaleza, claros en aquel grado que permita la materia, naturales, fáciles, obvios hasta el punto que lo consientan las ideas de que consten, nuevos en todo ó en parte, acomodados á la calidad de los objetos de que se habla, y al tono que pide el género de la composicion, y sólidos en las sérias; son buenos y bonísimos: y lo serian, aunque tal ó cual individuo, tal número de ellos, y aun todo el género humano dijese que no. Aquí hay un error parecido al que hemos indicado, hablando de las reglas. De estas se dice que son buenas, porque son conformes á la práctica de los buenos escritores, debiéndose decir que estos merecen el título de *buenos* porque las observaron fielmente. Del mismo modo se dice que tal composicion, verbi gracia la *Eneida*, es buena y hermosa, porque en todos los países cultos y en todos los siglos que han trascurrido desde que se compuso han convenido los inteligentes en que lo es; pero lo que debe decirse es, que los peritos en el arte la han calificado de *buena*, porque la han hallado conforme á los principios fundados en las bases que quedan indicadas; los cuales son eternos é independientes de las composiciones

que se hayan hecho ó puedan hacerse, y anteriores á todas ellas. Así aun cuando todavía no se hubiese escrito epopeya ninguna, siempre seria buena cualquiera que en lo sucesivo se escribiera, si la accion fuese una, grandiosa é interesante, y el héroe principal digno de admiracion; si su carácter y los de los otros personajes fuesen buenos poéticamente, constantes y variados etc. etc.; y si el estilo, el lenguaje y la versificacion tuviesen las cualidades, que tan largamente quedan enumeradas y explicadas. ¿Se cree acaso que, aun cuando por imposible todo el género humano se empeñase en alabar una composicion épica, cuyos pensamientos fuesen respectivamente falsos, oscuros y fútiles; las expresiones bárbaras, incorrectas, impropias, vagas, débiles, chabacanas y duras; las cláusulas embarazosas, intrincadas y anfibológicas; las metáforas alambicadas, incoherentes y mal sostenidas; el plan defectuoso, la accion múltipla, el héroe vil y despreciable, los caractéres mal dibujados, la versificacion lánguida y arrastrada, etc. etc.; seria por eso hermoso semejante monstruo? Nadie sostendrá tal disparate. Concluyamos pues con toda seguridad, que las buenas ó malas cualidades de las composiciones literarias son independientes del juicio que de ellas hayan formado ó formen uno ó muchos individuos; que serán necesariamente buenas las que sean conformes al modelo ideal que hemos delineado, y malas, mas ó ménos, las que mas ó ménos se alejen de este tipo primordial, cualquiera que sea la opinion de los hombres; porque esta puede ser equivocada por mil causas accidentales. Así hemos visto que en algunas épocas todos aplaudian producciones disparatadas y detestables; pero estos aplausos no las hicieron *buenas*, porque no está en manos de nadie mudar la naturaleza de las cosas. Y esta es la razon por que las pocas obras que se han acercado á la perfeccion, han agradado, agradan y agradarán siempre y en todos los países á cuantos, siendo jueces competentes, no han tenido, tengan ó tuvieren *el gusto* estragado por alguna causa accidental.

La segunda cuestion es mas fácil de resolver, si se distinguen dos cosas, que ordinariamente se confunden, cuando se ventila; á saber, la facultad de recibir placer ó incomodidad, al oir ó leer las composiciones literarias, y la aptitud para distinguir en ellas lo que con razon nos agrada ó incomoda, porque realmente es en sí mismo bello ó deforme, de aquello que produjo en nuestro ánimo uno de estos dos efectos, porque

nuestro órgano intelectual está acaso viciado. En efecto, sucede con estos sabores intelectuales, si podemos llamarlos así, lo que con los materiales y físicos; á saber, que cuando el órgano que los percibe, no está en su estado natural, tiene por amargo lo dulce, y lo salado por soso. Hecha esta distincion, es fácil conocer, que recibir placer ó disgusto al oir ó leer una composicion, es debido á la sensibilidad que nos ha dado el Autor de la naturaleza, es el resultado necesario de nuestra organizacion; pero el distinguir en el objeto agradable ó desagradable lo que produjo estas respectivas impresiones, y el poder decidir si son debidas á las cualidades reales de aquel ó á nuestra particular disposicion, esto es indudablemente obra del talento y producto de la competente instruccion. Por ejemplo, el hombre mas ignorante recibirá cierto deleite al leer una traduccion de la *Eneida*, porque Dios nos ha hecho de tal naturaleza que toda relacion de sucesos nuevos para nosotros, y todo lo que es mas ó ménos extraordinario y maravilloso, nos agrada; pero semejante lector no podrá darse razon á sí mismo de las cualidades de aquel escrito, ni decidir con seguridad si lo que á él le agradó, es realmente bello en sí mismo. Esto está reservado al hombre instruido, que conociendo á fondo los requisitos generales que ha de tener toda composicion literaria, y los particulares que exigen las épicas, para que con justicia se las pueda dar el nombre de buenas; está en estado de conocer, analizar, apreciar y admirar las bellezas de todo género que se encuentran en el poema de Virgilio. Lo mismo sucede en todas las artes. Por un efecto de nuestra organizacion ciertas combinaciones de sonidos que producen las vibraciones de algunos cuerpos, son gratas al oido, y otras le ofenden. Hasta aquí obra la pura sensibilidad; pero señalar luego en una composicion de música lo que se conforma con las leyes de la armonía, y lo que es contrario á ellas, es efecto del talento, propio de un profesor muy ejercitado é inteligente en este ramo. Ver representada en un lienzo la figura de un hombre é imitado hasta el color de su vestido y de sus carnes, causa placer á todo individuo de la especie humana que no sea enteramente estúpido; porque el ver repetidos en un cuadro con toda la ilusion de la perspectiva objetos materiales, produce cierto deleite en nuestro ánimo, ya por el solo principio de la novedad, ya por la admiracion que excita aquel fenómeno, ignorando la causa que le produce. Hasta aquí obra nuestra sensibilidad; pero si quere-

mos examinar luego, si aquel objeto está ó no bien imitado y fallar con seguridad que lo está ó no lo está, el sentimiento puro no basta; se necesitan el talento y la instruccion que indispensablemente exigen este exámen y este juicio. Lo mismo sucede con las obras de escultura y arquitectura, y hasta con las de los oficios. Al que no es inteligente en la materia le parecen bien ó mal, y en consecuencia las aprueba ó reprueba, tal vez con muy errada decision; pero solo el hábil profesor y el aficionado inteligente pueden decidir con fundamento y sin equivocarse, que son buenas ó malas, y apreciarlas ó despreciarlas con conocimiento de causa.

Resumiendo ya lo dicho acerca de las dos cuestiones propuestas, resulta: 1.° que las bellezas y fealdades, por decirlo así, de las composiciones literarias (y lo mismo deberá decirse respecto de las otras artes) son absolutas é independientes del juicio que de ellas se forme, porque en suma no son otra cosa que su conformidad ó discordancia con la naturaleza, la cual es independiente de nuestros juicios: 2.° que el sentirlas confusamente, equivocándolas tal vez, pertenece á la pura sensibilidad; pero que el conocerlas, analizarlas, distinguirlas y declararlas buenas ó malas, con no equivocado juicio, es de la competencia exclusiva del talento unido con la no pequeña instruccion que para semejante exámen y decision se requiere. Si alguno repusiese que el talento mismo y la instruccion son en cierto modo producto de la disposicion del sugeto, y hasta cierto punto se deben á la naturaleza; no tendré dificultad en confesarlo, con tal que por esta palabra se entienda la naturaleza mejorada, rectificada, perfeccionada é ilustrada por el estudio y el ejercicio, y no la naturaleza sin cultivo, cual se halla en nosotros anteriormente á la educacion literaria. El hombre que no haya salido de este estado, podrá decir que tal composicion le parece bien ó mal; pero no podrá estar seguro de que en realidad es ó no buena en su línea: para esto es menester conocer el arte por principios. Así el que no le ha estudiado, se equivoca muy frecuentemente en sus pareceres; pero el que tenga toda la instruccion necesaria, no se engañará nunca en el juicio que forme de la totalidad de la obra. Podrá no observar algun pequeño defecto ó no percibir alguna delicadísima belleza, porque estos juicios parciales dependen de los grados de su capacidad é instruccion; pero jamas dará por buena la que sea mala, ni por defectuosa y ridícula la perfecta y admirable. Ningun buen pintor, ó aficionado inte-

ligente, dirá que son obras maestras las pinturas de Orbaneja y mamarrachos las de Rafael.

Ilustradas y resueltas estas dos cuestiones, fácil será definir lo que se entiende por buen gusto y mal gusto en materias literarias. Porque, si las perfecciones y defectos de las composiciones son cosas reales, constantes é independientes del juicio que de ellas se forma, y si para que este sea fundado, cierto y seguro, es necesario que el juez reúna al talento natural la instruccion adquirida que exija aquel género de obras sobre cuyo mérito ha de fallar; es evidente que considerado el gusto, 1.º en la persona del autor, porque en efecto este es el primer juez de cada composicion, y 2.º en las de los lectores ú oyentes; tendrá buen gusto el escritor que distinguiendo bien lo falso de lo verdadero, lo fútil de lo sólido, lo aparente de lo real, lo necesario de lo superfluo, en suma, para no repetir lo que tantas veces se ha dicho, lo bueno bajo todos aspectos de lo que no sea por algun lado, adopte lo primero y deseche lo segundo. Y le tendrá igualmente el que oiga ó lea la composicion, si distinguiendo tambien lo que merece ser aprobado, de lo que fuere digno de reprobacion, alaba lo primero y reprueba lo segundo. Así el crítico instruido que examinando cuidadosamente la *Eneida*, reconoce que los pensamientos, las expresiones, su coordinacion, y hasta el mecanismo de los versos, tienen todas las cualidades que los constituyen buenos; que las formas oratorias están empleadas oportunamente, ya se considere la naturaleza del pensamiento á que se ha dado aquel giro, ya la situacion del personaje en cuya boca se pone; que la accion principal es una de las que por todas sus circunstancias pueden ser asunto de una epopeya, que las particulares de que consta, están bien imaginadas y enlazadas entre sí; que los episodios tienen la debida conexion y son oportunos; que el plan es juicioso y arreglado; que la narracion es viva, animada, rápida y pintoresca; que está amenizada con descripciones y digresiones no muy largas ó incoherentes, y engalanada con todas las riquezas de la mas elevada poesía etc. etc.; y al mismo tiempo observa que los caractéres todos, ménos el de Dido, no están perfectamente dibujados, ni son muy variados; que el del héroe no es tan interesante como debia serlo; que la máquina está empleada alguna vez sin necesidad; que (1) Ascanio en el libro I. es un niño que Vénus

1. Esta crítica no la he leido en libro ninguno, ni se la he oido á nadie; pero me parece fundada. (*Nota del autor.*)

coge y lleva en sus brazos y Dido acaricia en su regazo, y sin embargo de allí á pocos dias sale en un brioso caballo á matar jabalíes; que Vénus pide á Vulcano una armadura para Enéas, no porque este la necesite, sino para que el poeta pueda imitar á Homero y adular á Augusto, y algun otro descuidillo si le hay; este crítico, decimos, puede afirmar con seguridad que Virgilio tuvo en poesía gusto, no solo *bueno* sino purísimo, fino, delicado, á pesar de que en su poema se observe alguna manchita de aquellas *quas aut incuria fudit, aut humana parum cavit natura;* el mismo crítico será un aficionado de *buen gusto* á juicio de los inteligentes. En suma el buen gusto al componer y al juzgar, consiste en distinguir lo bueno de lo malo; en adoptar y apreciar lo primero, y desechar y reprobar lo último. Y como estas operaciones no pueden ser obra sino del talento competentemente ilustrado, es evidente que el tener buen gusto, es exclusivamente efecto de la instruccion, pues la disposicion natural del sugeto no contribuye á ello, sino como contribuye á todas las demas habilidades del hombre, en cuanto un estúpido no puede ser ni autor, ni crítico, ni nada mas que un poste.

SUPLEMENTO.

Estando ya esta obra á punto de imprimirse, llegó á mis manos un ejemplar de las poesías del célebre D. Leandro Fernández de Moratin publicadas últimamente en Paris, en cuyo prólogo explica el autor con la maestría é inteligencia de que solo él es capaz, los principios y las reglas que ha seguido en la composicion de sus comedias. Considerando pues que la teoría de tan difícil arte no puede ser expuesta por mejor maestro que el autor de *La comedia nueva*, y habiendo todavía en España muy pocos ejemplares de esta edicion de sus obras; he creido que haria un señalado servicio al público añadiendo á la mia el citado prólogo, en el cual se vindica tambien el gusto nacional en materia de teatro contra las injustas acusaciones de los extranjeros, y se censura al paso el nuevo culteranismo introducido en nuestra poesía por los escritores galo-sentimentales, que en estos últimos años han invadido el Parnaso español. Dice pues así:

« Los teatros de España se hallaban, al empezar la última década del siglo anterior, en el estado lastimoso en que los pinta el autor de *La comedia nueva*. Los esfuerzos que habian hecho de mucho tiempo atras los literatos mas estimables que sucesivamente florecieron, nada lograron adelantar en beneficio de nuestra escena. Los autores que la abastecian, repitiendo los extravíos de nuestros antiguos dramáticos, eran incapaces de igualar sus aciertos: los cómicos pagaban á precio vil aquellas desatinadas composiciones, y el ínfimo vulgo las aplaudia. Nada hacia el gobierno para reformar los abusos del teatro y promover un ramo de la literatura, que tanto influye en la cultura social y en la correccion de las costumbres. O no se enseñaba esta parte principalísima de la poética en las escuelas públicas, ó solo se adquirian en ellas algunos preceptos generales, leidos de prisa, no explicados, ni exornados, ni contraidos jamas á los ejemplos prácticos, ó para decirlo de una vez, no entendidos de los discípulos ni del maestro. »

« Las dos tragedias de D. Augustin de Montiano y Luyando, intituladas *Virginia* y *Ataulfo*, publicadas en los años de 1750 y 1751, de las cuales existe una buena traduccion francesa, nunca se han visto representadas. En ellas confirmó su laborioso autor aquella sabida verdad, de que pueden hallarse observados en un drama todos los preceptos, sin que por eso deje de ser intolerable á vista del público; y que para acercarse á la perfeccion en este género no basta que el escritor sea hombre muy docto, si le falta el requisito de ser un eminente poeta. »

« D. Nicolas Fernández de Moratin, estimado generalmente como uno de nuestros mejores líricos modernos, no alcanzó á desempeñar el fin que se propuso en su comedia intitulada *La petimetra*. Esta obra, impresa en el año de 1762, carece de fuerza cómica, de propiedad y correccion de estilo; y mezclados los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta á que su autor quiso reducirla, resultó una imitacion de carácter ambiguo, y poco á propósito para sostenerse en el teatro, si alguna vez se hubiera intentado representarla. *La Lucrecia*, tragedia que publicó el mismo autor en el año siguiente, es obra de mayor mérito; aunque la eleccion del argumento parece poco feliz, el progreso de la fábula entorpecido con episodios inútiles, y el estilo muy distantes á veces de la sublimidad que pide este género. »

« Estos dos beneméritos autores fueron los primeros que se atrevieron á procurar la reforma de nuestro teatro, escribiendo piezas originales compuestas con regularidad y decoro; y aunque no consiguieron toda la perfeccion á que aspiraban, su estudio y su zelo fueron laudables. »

« Durante el reinado de Cárlos III pudo conseguir permiso el marques de Grimaldi, ministro de Estado, para abrir teatros en los Sitios, y allí se representaron por espacio de algunos años tragedias y comedias traducidas, en que se vió, juntamente con el mérito de las composiciones, la propiedad de la escena y de los trajes, y una declamacion, si no excelente, libre á lo ménos de los vicios extravagantes que eran peculiares de los actores de Madrid y de las provincias. »

« El gran conde de Aranda, presidente de Castilla, empleó al mismo tiempo la acreditada habilidad de los hermanos Velázquez, en pintar decoraciones para los dos teatros de el Príncipe y de la Cruz; aumentó y mejoró la orquesta, estableció una policía interior y exterior que mantuviese el órden y

decencia en el concurso, y reprimió la turbulenta parcialidad de los apasionados de ambas compañías. Favoreció tambien con su trato y amistad (ya que otra recompensa no podia darles) á los escritores mas distinguidos de aquella época, y les exhortaba á componer piezas dramáticas, cuya representacion eficazmente promovia, á pesar de la repugnancia de los cómicos, poco dispuestos á recibir todo lo que no fuese irregular y absurdo.»

«Entónces se repitieron en Madrid las traducciones que se habian hecho para los Sitios, y ademas se escribieron algunas tragedias originales, en que sobresalieron el citado Moratin, Cadahalso, Ayala y Huerta. Ensayos plausibles de lo que hubiera podido adelantarse, si sus autores hubiesen merecido al gobierno mas generosa proteccion. En la comedia nada se hizo, por mas que el público y los que habitualmente componian para el teatro, vieron indicado en las piezas traducidas que se representaban, cuál era el camino que debia seguirse, para obtener el acierto en este difícil género de la dramática.»

«D. Ramon de la Cruz fué el único, de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo á conocer la índole de la buena comedia; porque dedicándose particularmente á la composicion de piezas en un acto, llamadas *sainetes*, supo sustituir en ellas al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitacion exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. Perdió de vista el fin moral que debiera haber dado á sus pequeñas fabulas; prestó al vicio, y aun á los delitos, un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes. Nunca supo inventar una combinacion dramática de justa grandeza, un interes bien sostenido, un nudo, un desenlace natural: sus figuras nunca forman un grupo dispuesto con arte; pero examinadas separadamente, cuasi todas están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad. Esta prenda, que no es comun, unida á la de un diálogo animado, gracioso y fácil (mas que correcto), dió á sus obras cómicas todo el aplauso que efectivamente merecian.»

«Cesó en su presidencia el conde de Aranda, en su ministerio el marques de Grimaldi; y siendo inveterado estilo entre nosotros, que el sucesor destruya cuanto hizo de bueno el que le precedió, los teatros de los Sitios se cerraron, y los de Madrid siguieron mezclando á su antiguo caudal las traducciones

que habian adquirido, y enriqueciéndose cada dia con nuevos disparates, solia suceder que cuando en la Cruz se representaba *El misántropo* ó *La Atalía*, en el Príncipe palmoteaba el vulgo á Ildefonso Coque haciendo *El negro mas prodigioso* ó *El mágico africano*. Nunca se habia visto mas monstruosa confusion de vejeces y novedades, de aciertos y locuras. Las Musas de Lope, Montalvan, Calderon, Moreto, Rójas, Solis, Zamora y Cañizáres : las de Bazo, Regnard; Laviano, Corneille; Moncin, Metastasio; Comella, Moliere; Valladares, Racine; Zabala, Goldoni; Nifo y Voltaire, todas alternaban en discorde union, y de estos contrarios elementos se componia el repertorio de ambos teatros. Así han seguido y así continuarán, hasta que entre los medios que pide su reforma, se acuerde la autoridad del primero que debe adoptarse, eligiendo el caudal de las piezas que han de darse al público en los teatros de todo el reino, sin omitir el requisito de hacer que se obedezca irrevocablemente lo que determine. »

« *El delincuente honrado*, tragicomedia escrita por D. Gaspar de Jovellános hácia el año de 1770, corrió manuscrita con estimacion; y aunque demasiado distante del carácter de la buena comedia, se admiró en ella la expresion de los afectos, el buen lenguaje y la excelente prosa de su diálogo. Impresa en Barcelona sin anuencia del autor, no se vió representada en los teatros públicos hasta mucho tiempo despues. »

« En el dicho año de 1770, al cumplir los diez y ocho de su edad, públicó D. Tomas de Iriarte, bajo el anagrama de D. Tirso Imareta, la comedia intitulada *Hacer que hacemos*, la cual desagradó á los inteligentes por su falta de interes y de caractéres : los cómicos al leerla, creyeron con mucha razon que no podria sostenerse en el teatro. »

« La Villa de Madrid, que celebró con regocijos públicos el nacimiento de los infantes gemelos y la paz con Inglaterra, hizo representar en el año de 1784 dos piezas dramáticas que, apénas vistas, desaparecieron para siempre de nuestra escena. *Los menestrales*, comedia de D. Cándido María Trigueros, erudito, moralista, poligloto, anticuario, economista, botánico, orador, poeta lírico, épico, didáctico, trágico y cómico, (obra escrita á pesar de Apolo) mereció las zumbas de Iriarte y la desaprobacion del público. *Las bodas de Camacho*, comedia pastoral de D. Juan Meléndez Valdes, llena de excelentes imitaciones de Longo, Anacreonte, Virgilio, Taso y Gésner, escrita en suaves versos, con pura diccion castellana,

presentó mal unidos en una fábula desanimada y lenta, personajes, caractéres y estilos, que no se pueden aproximar, sin que la armonía general de la composicion se destruya. Las ideas y afectos eróticos de Basilio y Quiteria, la expresion florida y elegante en que los hizo hablar el autor, se avienen mal con los raptos enfáticos del Ingenioso hidalgo : figura exagerada y grotesca, á quien solo la demencia hace verisímil, y que siempre pierde, cuando otra pluma que la de Benengeli se atreve á repetirla. Las avecillas, las flores, los zéfiros, las descripciones bucólicas (que nos acuerdan la imaginaria existencia del siglo de oro) no se ajustan con la locuacidad popular de Sancho, sus refranes, sus malicias, su hambre escuderil que despierta la vista de los dulces zaques, el olor de las ollas de Camacho, y el de los pollos guisados, los cabritos y los cochinillos. Quiso Meléndez acomodar en un drama los diálogos de el *Aminta* con los de el *Quijote*, y resultó una obra de quínola, insoportable en los teatros públicos, y muy inferior á lo que hicieron, en tan opuestos géneros, el Taso y Cervántes. »

« No sin mucha dificultad consiguió el mencionado Iriarte dar á la escena en el año de 1788 la comedia de *El señorito mimado*, la cual, muy bien representada por la compañía de Martínez, obtuvo los aplausos del público en atencion á su objeto moral, su plan, sus caractéres, y la facilidad y pureza de su versificacion y estilo. Tal vez mereció la censura de los que notaron en ella falta de movimiento dramático, de lijereza y alegría cómica; pero fácilmente se disimularon estos defectos, en gracia de las muchas cualidades que la hicieron estimable en la representacion y en la lectura. Si ha de citarse la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita segun las reglas mas esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica, esta es. »

« D. Leandro Fernández de Moratin, que ya tenia compuesta por aquel tiempo la comedia de *El viejo y la niña*, luchando con los obstáculos que á cada paso dilataban su publicacion; meditaba la difícil empresa de hacer desaparecer los vicios inveterados que mantenian nuestra poesía teatral en un estado vergonzoso de rudeza y extravagancia. No bastaban para esto la erudicion y la censura; se necesitaban repetidos ejemplos : convenia escribir piezas dramáticas segun el arte : no era ya soportable contemporizar con las libertades de Lope, ni con las marañas de Calderon. Uno y otro habian producido

imitadores sin número, que por espacio de dos siglos conservaron la escena española en el último grado de corrupcion. No era lícito que un hombre de buenos estudios se ocupase en añadir nuevas autoridades al error. No debia ya paliarse el mal; era menester extinguirle. »

« Consideró Moratin que la comedia debe reunir las dos cualidades de utilidad y deleite, persuadido de que seria culpable el poeta dramático que no se propusiera otro fin en sus composiciones, que el de entretener dos horas al pueblo sin enseñarle nada, reduciendo todo el interes de una pieza de teatro al que puede producir una sinfonía; y que teniendo en su mano los medios que ofrece el arte para conmover y persuadir, renunciase á la eficacia de todos ellos, y se negara voluntariamente á cuanto puede y debe esperarse de tales obras en beneficio de la ilustracion y la moral. *Los autores de las comedias*, dijo Nasarre, *conociendo la utilidad de ellas, se deben revestir de una autoridad pública para instruir á sus conciudadanos; persuadiéndose de que la patria les confía tácitamente el oficio de filósofos y de censores de la multitud ignorante, corrompida ó ridícula. Los preceptos de la filosofía puestos en los libros, son áridos y cuasi muertos, y mueven flacamente el ánimo, pero presentados en los espectáculos animados, le conmueven vivamente. El tono dominante de sus máximas ofende ó cansa. El cómico excita alternativamente mil pasiones en el alma; hácelas servir de introductores de la filosofía: sus lecciones nada tienen que no sea agradable, y están muy apartadas del sobrecejo magistral, que hace aborrecible la enseñanza, y aumenta la natural indocilidad de los hombres.* »

« Sentado el principio de que toda composicion cómica debe proponerse un objeto de enseñanza, desempeñado con los atractivos del placer, concibió Moratin que la comedia podia definirse así: *Imitacion en diálogo (escrito en prosa ó verso) de un suceso, ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares; por medio del cual y de la oportuna expresion de afectos y caractéres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud.* »

« *Imitacion*, no copia; porque el poeta observador de la naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene á su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficcion; verisímil, pero

no cierto; semejante al original, pero idéntico nunca. Copiadas por un taquígrafo cuantas palabras se digan durante un año, en la familia mas abundante de personajes ridículos, no resultará de su copia una comedia. En esta, como en las demas artes de imitacion, la naturaleza presenta los originales; el artífice los elige, los hermosea, y los combina.

Hoc amet, hoc spernat, promissi carminis auctor,
. . . . et quæ
Desperat tractata nitescere posse, relinquit. »

« *En diálogo;* porque á diferencia de los demas géneros de la poesía en que el autor siente, imagina, reflexiona, describe ó refiere; en la dramática, que produce poemas activos, se oculta del todo y pone en la escena figuras que, obrando en razon de sus pasiones, opiniones é intereses, hacen creible al espectador (hasta donde la ilusion alcanza), que está sucediendo cuanto allí se le presenta. La perspectiva, los trajes, el aparato escénico, las actitudes, el movimiento, el gesto, la voz de las personas; todo contribuye eficazmente á completar este engaño delicioso: resulta necesaria del esfuerzo de muchas artes.

« *En prosa ó verso.* La tragedia pinta á los hombres no como son en realidad, sino como la imaginacion supone que pudieron ó debieron ser: por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos. Este recurso, que la es indispensable, la facilita el poder dar á sus acciones y personajes todo el interes, toda la sublimidad, toda la belleza ideal que pide aquel género dramático; y como en ella todo ha de ser grande, heróico y patético en grado eminente, mal podria conseguirlo, si careciese de los encantos del estilo sublime, y de la pompa y armonía de la versificacion. »

« La comedia pinta á los hombres como son, imita las costumbre nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica: y de estos acaecimientos, de estos individuos, y de estos privados intereses, forma una fábula verisímil, instructiva y agradable. No huye, como la tragedia, el cotejo de sus imitaciones con los originales que tuvo presentes; al contrario, le provoca y le exige, puesto que de la semejanza que las da, resultan sus mayores aciertos. Imitando pues tan de cerca á la naturaleza, no es de admirar que hablen en prosa los personajes cómicos; pero no se crea que esto puede añadir facilidades á la composicion. *Difficile est pro-*

prie communia dicere. No es fácil hablar en prosa como hablaron Melibea y Areúsa, el Lazarillo, el pícaro Guzman, Monipodio, Dorotea, la Trifaldi, Teresa y Sancho, No es fácil embellecer sin exageracion el diálogo familiar, cuando se han de expresar en él ideas y pasiones comunes; ni variarle acomodándole á las diferentes personas que se introducen, ni evitar que degenere en trivial é insípido, por acercarle demasiado á la verdad que imita. »

« Estos mismos obstáculos hay que vencer, si la comedia se escribe en verso. Ni las quintillas, ni las décimas, ni las estrofas líricas, ni el soneto, ni los endecasílabos pueden convenirla; solo el romance octosílabo y las redondillas se acercan á la sencillez que debe caracterizarla; y aun mucho mas el primero que las segundas. La facilidad, la energía, la gracia, la pureza del lenguaje, la templada armonía que debe resultar de la eleccion de las palabras, de la dimension variada de los períodos, de la contraposicion de las terminaciones asonantes; todo será necesario para llevar á su perfeccion este género de poesía, que parece que no lo es. Ni espere acertar el que no haya debido á la naturaleza una organizacion feliz, al estudio y al trato social un extenso conocimiento de nuestra bellísima lengua, enriquecido con la continua leccion de nuestros mejores dramáticos antiguos; los cuales, á vueltas de su incorreccion y sus defectos, nos ofrecen los únicos excelentes modelos que deben imitarse cuando la buena crítica sabe elegirlos. »

« *Un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas.* Boileau en su excelente poética redujo á dos versos los tres preceptos de unidad :

Una accion sola, en un lugar y un dia,
Conserve hasta su fin lleno el teatro.

Esto mismo recomendaba el autor del *Quijote* setenta años ántes que el poeta frances; los buenos literatos españoles coetáneos de Cervántes tenian ya conocimiento de estas reglas. Lope las citó juntamente con otras muchas, manifestando que si no las seguia, no era ciertamente porque las ignorase; pues no solo habló de ellas el Pinciano en su *Filosofía antigua poética,* impresa en 1596, sino que Bartolomé de Tórres Naharro (ciento y veinte años ántes que naciera Boileau) las habia practicado en alguna de sus comedias. »

« El Pinciano dijo, hablando á este propósito en la citada obra : *Toda la accion se finja ser hecha dentro de tres dias...*

cuanto menor el plazo fuere, tendrá mas de perfeccion... Y de aquí puede colegirse cuáles son los poemas dó nace un niño, y crece, y tiene barbas, y se casa, y tiene hijos y nietos; lo cual en la fábula épica, aunque no tiene término, es ridículo; ¿qué será en las activas que le tienen tan breve?... Aquella fábula será mas artificiosa, que mas deleitare y mas enseñare, con mas simplicidad... En vano se aplican muchos modos para una accion... Si una sola basta para enseñar y deleitar en un poema, ¿para qué se aplicarán muchas? »

« Creyó en efecto Moratin, que si en la fábula cómica se amontonan muchos episodios, ó no se la reduce á una accion única, la atencion se distrae, el objeto principal desaparece, los incidentes se atropellan, las situaciones no se preparan, los caractéres no se desenvuelven, los afectos no se motivan; todo es fatigosa confusion. Un solo interes, una sola accion, un solo enredo, un solo desenlace; eso pide, si ha de ser buena, toda composicion teatral. Las dos unidades de lugar y tiempo, muy esenciales á la perfeccion dramática, deben acompañar á la de accion que la es indispensable; y si parece difícil la práctica de estas reglas, no por eso habrá de inferirse que son absurdas ó imposibles. No se cite el ejemplo de grandes poetas que las abandonaron, puesto que si las hubieran seguido, sus aciertos serian mayores. Ni se alegue, que si en la representacion de una pieza cómica ó trágica es necesario que exista (para salvar las impropiedades que el arte no puede vencer) una tácita convencion de parte del auditorio, nada importa que esta convencion se dilate y aumente sin conocidos límites. Si tal doctrina llegara á establecerse, presto caerian los que la siguieran en el cáos dramático de Shakespeare, y las representaciones del teatro se reducirian á las mantas y los cordeles con que decoraba los suyos Lope de Rueda. Existe en efecto la tácita convencion; pero aplicable solamente á disculpar los defectos que son inherentes al arte, no los que voluntariamente comete el poeta. Ya se ha visto con repetidos ejemplos, que la observancia de las unidades de accion, tiempo y lugar es posible y es conveniente: nada hay que decir en contrario, sino que la ejecucion es dificultosa: y ¿quién ha creido hasta ahora que sea fácil escribir una excelente comedia? »

« Sujeta la fábula cómica á los preceptos que van indicados, hallará comprobada el espectador, en su orígen, progreso y desenlace, la verdad moral ó intelectual que el poeta ha que-

rido recomendarle; si la composicion se dispone con tal inteligencia, que resulte conveniente, verisímil y teatral. Para ser la fábula conveniente, deberá existir una inmediata conexion entre la máxima que se establece, y el suceso que ha de comprobarla. Para hacerla verísimil, no basta que sea posible; ha de componerse de circunstancias tan naturales, tan fáciles de ocurrir, que á todos seduzca la ilusion de la semejanza. Para hacerla teatral, deberá ser la exposicion breve, el progreso continuo, el éxito dudoso, la solucion (resulta necesaria de los antecedentes) inopinada y rápida; pero no violenta, ni maravillosa, ni trivial. »

« *Entre personajes particulares.* Como el poeta cómico se propone por objeto la instruccion comun, ofreciendo á vista del público pinturas verisímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y las máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes; debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caractéres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas. No usurpe á la tragedia sus grandes intereses, su perturbacion terrible, sus furores heróicos. No trate de pintar en privados individuos delitos atroces, que por fortuna no son comunes, ni aunque lo fuesen, pertenecerian á la buena comedia, que censura riendo. No siga el gusto depravado de las novelas, amontonando accidentes prodigiosos, para excitar el interes por medio de ficciones absurdas de lo que no ha sucedido jamas, ni es posible que nunca suceda. No se deleite en hermosear con matices lisonjeros las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono. Las leyes protectoras y represivas verificarán la enmienda que pide tanta corrupcion; el poeta ni debe adularla, ni puede corregirla. »

« *La oportuna expresion de afectos y caractéres* se hace tan indispensable en la comedia, que sin ellos queda imperfectísima la imitacion; y si en todos los hombres existe una fisonomía y un genio que los particulariza y los distingue, mal acierta á imitarlos el que los iguala en la escena, y á todos los hace sentir, discurrir y obrar de una manera idéntica. Este defecto, que abunda en las comedias de nuestro antiguo teatro, y es muy frecuente en las modernas de otras naciones, no se disimula ni con los rasgos delicados del ingenio, ni con

la abundancia de chistes epigramáticos, ni con la pureza del lenguaje, ni con la cultura del estilo, ni con la fluidez sonora de los versos; si no hay oportuna expresion de afectos y caractéres, todo es perdido. El arte de escogerlos y de combinarlos, y el de preparar las situaciones, para que naturalmente se desenvuelvan, ofrece no pequeñas dificultades á un poeta cómico.»

«*Resueltan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad,* mediante la disposicion de la fábula y la expresion de los caractéres. En cuanto á estos, conviene que algunos sean ridículos; pero todos no, porque sin esta contraposicion no apareceria la deformidad en toda su luz, ni existiria la necesaria degradacion en las figuras que tocadas con diferente fuerza, deben quedar subalternas á la que se presenta como principal. Los defectos meramente físicos, involuntarios y de imposible enmienda, no deben ser objeto primario de la burla cómica; si bien muchas veces se introducen como medios auxiliares, para completar la pintura del vicio que se trata de corregir. Ninguna ridiculez corporal debe exponerse en el teatro á la irrision pública, si otra moral no la acompaña. Los vicios y errores que pinta la comedia, deben ser comunes, porque no siéndolo, ninguna utilidad produciria su imitacion. Una extravagancia, que rara vez se verifique en algun individuo, no puede servir para enseñanza de la multitud que podria exclamar indignada contra el poeta: *Erraste el objeto de correccion que te proponias: nadie de nosotros adolece del vicio que pintas, ni conocemos á ninguno que le tenga.*»

«Debe pues ceñirse la buena comedia á presentar aquellos frecuentes extravíos, que nacen de la índole y particular disposicion de los hombres, de la absoluta ignorancia, de los errores adquiridos en la educacion ó en el trato, de la multitud de las leyes contradictorias, feroces, inútiles ó absurdas, del abuso de la autoridad doméstica, y de las falsas máximas que la dirigen; de las preocupaciones vulgares ó religiosas ó políticas, del espíritu de corporacion, de clase ó paisanaje; de la costumbre, de la pereza, del orgullo, del ejemplo, del interes personal, de un conjunto de circunstancias, de afectos y de opiniones, que producen efectivamente vicios y desórdenes capaces de turbar la armonía, la decencia, el placer social, y causar perjudiciales consecuencias al interes privado y al público.»

« *Recomendadas por consiguiente la verdad y virtud* en la fábula cómica, mediante la censura de los vicios del entendimiento y del corazon, desempeñará el poeta el objeto de utilidad general que debió proponerse. Enseña la verdad, cuando apoyada su doctrina en los conocimientos de la física, en el exacto raciocinio de la filosofía que preside á las ciencias, en los sucesos que eterniza la historia, en la crítica y buen gusto de la literatura y de las artes, rectifica los errores adquiridos en la enseñanza de malos estudios, ó en el ejemplo de personas preocupadas ó estúpidas; y el pueblo, á quien habitualmente rodea espesa nube de ignorancia, halla en el teatro la única escuela abierta para él, donde se le desengaña sin castigarle, y se le ilustra, cuando se le divierte. »

« En la comedia se recomienda la virtud haciéndola amable, como efectivamente lo es; pintando en otros hombres pasiones generosas ó tiernas, que haciéndolos superiores á todo otro interes ménos laudable, los determinan á proceder, en las varias combinaciones de la vida, segun los principios de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor lo piden. Cuantos vicios risibles infestan la sociedad, otros tantos descubre la comedia para inducirnos á conocerlos y evitarlos; al mismo tiempo que nos acuerda las obligaciones que debemos desempeñar en el trato del mundo, para evitar los peligros que á cada paso nos presenta; para merecer por una conducta irreprensible la estimacion y el amor de los buenos; para hallar en el testimonio de nuestra conciencia el mas poderoso consuelo, la mas segura proteccion, contra los accidentes de la fortuna ó la injusticia de los hombres. »

« Tales fueron los principios generales que Moratin creyó convenir al teatro cómico; pero debia pasar mas adelante el que tomaba sobre sí el empeño de reformar el nuestro. Su propia observacion le dió á conocer, que si el arte es suficiente para evitar el error, no basta él solo para producir los aciertos: estos nacen de otro orígen: no los aprende el poeta, los halla en sí: no los adquiere á fuerza de instruccion, la naturaleza se los da. Expliquen, los que hayan llegado á saberlo, cuál sea la causa de que en unos individuos sí y en otros no, se hallen facultades tan diferentes que hacen imposible á estos lo que aquellos encuentran fácil y genial: baste la persuasion de que efectivamente reside en determinados sugetos una peculiar aptitud mental, que les hace percibir lo que para otros muchos, dotados á lo que parece de la misma disposicion or-

gánica, permanece ignorado y oculto. Este sentido, este particular instinto (si algun nombre ha de dársele) es el que ha producido hasta ahora los eminentes profesores en las artes de imitacion. A él se deben la Vénus de Médicis y el Apolo de Belveder; Velázquez, guiado por él, supo pintar el aire; por él Moliere halló el verdadero carácter de la comedia; por él Rossini, en sus inesperadas combinaciones armónicas, añade á la música nuevos encantos. Si esta facultad creadora existió en Moratin para dar á sus composiciones dramáticas aquella facilidad difícil, aquella fuerza de expresion, aquel espíritu de vida, aquella constante apariencia de verdad (sin la cual nada es tolerable en la escena), la posteridad justa sabrá decidirlo.»

«En el éxito que tuvieron sus obras cómicas, representadas y leidas, vió logrado el fin que se propuso al componerlas. Dió en ellas el ejemplo práctico de que la observancia de las reglas asegura el acierto, si el talento las acompaña, y que el arte dramática, como todas las demas, resulta de principios certísimos é inalterables, sin cuyo conocimiento los mejores ingenios se precipitan y se malogran. Quiso imitar el atrevimiento laudable de Corneille y de Moliere, que haciéndose superiores á las ideas comunes de su siglo, crearon la tragedia y la comedia en Francia. No pactó con los errores vulgares; no aspiró á una celebridad fácil de adquirir; quiso dar á su nacion modelos dignos de ser imitados por los que sigan despues tan arduo camino; y si no bastó su talento á igualar deseos tan generosos, merece á lo ménos la gloria de haberlo intentado. Cuando haya en España buenos estudios, cuando el teatro merezca la atencion del gobierno, cuando se propague el amor á las letras en razon del premio y el honor que logren, cuando cese de ser delito el saber, entónces (y solo entónces) llevarán otros adelante la importante reforma que él empezó.»

«Quiso tambien desmentir de una manera victoriosa las equivocaciones en que han incurrido no pocos extranjeros, que han escrito acerca de nuestro teatro, creyendo hallar en el carácter nacional las causas de su corrupcion, acumulando errores sobre este supuesto, copiándose unos á otros, y obstinándose en decidir magistralmente sobre el mérito científico de una nacion, sin conocer la historia de su literatura, sus costumbres, ni su lengua; sin querer preguntar jamas lo que ignoran, á los únicos que les pudieran instruir.»

«Cuando hablan del teatro español, exageran su irregularidad, el espíritu caballeresco que le domina, los caractéres

fantásticos, el enredo complicado y los incidentes imposibles de que se componen sus fábulas, escritas, á lo que ellos dicen, con estilo oriental, ditirámbico, erizado de metáforas, equívocos y sutilezas, redundante, hinchado, tenebroso, *ampullas et sexquipedalia verba*. Tal es la pintura que hacen de él; y confundiendo las épocas en razon de su mucha ignorancia, han atribuido y atribuyen á los españoles que hoy viven, el mismo depravado gusto que reinaba dos siglos há. Nos echan en cara nuestra decidida inclinacion á los Autos sacramentales, y el placer con que vemos imitados en accion dramática los misterios de la religion; olvidándose de que hace ya setenta años que no se representan tales fábulas en ninguno de los teatros de España. Nos citan una comedia de *San Amaro*, cuya accion dura doscientos años, y un auto que acaba con el *Ite missa est;* y no añaden que no hay un solo español ni extranjero que haya visto jamas en nuestra escena la representacion de tal comedia ni de tal auto. »

« ¿Qué dirian, si juzgásemos el teatro frances por sus antiguas *moralidades* y sus *misterios?* ¿ó, si para apreciar el talento cómico de Moliere, les citáramos el *saco* de Scapin, la *transformacion* de Mr. Jourdain en Mamaouchi, los *cuernos* de Sganarelle, el *aquavá* de Truffaldin, *la materia copiosa y laudable* de Lucinda, las *deposiciones* de Argante y las *jeringas* de Porceaugnac? ¿Qué dirian, si callando los aciertos de Goldoni, de Albergati, de Metastasio, de Monti, del terrible Alfieri, nos acordásemos únicamente de los voluntarios desatinos con que infestó el conde Gozzi los teatros de su nacion? ¿Si no halláramos otros ejemplares que citar que el de *Arlequin tragado por la ballena*, *Arlequin que nace de un huevo*, *el Príncipe Taer convertido en piedra* ó *la Dama serpiente?* Piezas no ignoradas como la de *San Amaro*, no sepultadas en el polvo de las bibliotecas como nuestros autos, sino repetidas frecuentemente en las principales ciudades de Italia, en donde los que hoy viven, han podido verlas no pocas veces. »

« Pero no solo dan por supuesto que la escena española permanece en un extravagante desarreglo, sino que se adelantan á negarnos hasta la posibilidad de la enmienda. *Como la comedia tiene por objeto las acciones de personas inferiores y humildes, no siendo esto conforme con el carácter altivo de los españoles, puede asegurarse con verdad que la comedia nunca tuvo cabida en España. Ningun español ha podido sujetar su talento á la unidad de lugar. No quieren los*

Españoles salir del teatro conmovidos de ningun afecto de desprecio, de odio ú de amor: les pareceria vergonzoso perder en una representacion su natural indiferencia. Como la galantería de los españoles ha sido heredada de los moros, les ha quedado á aquellos un cierto sabor de Africa, de que no han participado las demas naciones. Esto dice el abate Quadrio en su *Historia poética. La mezcla de bufonesco y serio, de trágico y cómico, de caballeresco y popular, agrada extremadamente á los españoles.* Esta observacion es del P. Caymo, autor de la obra intitulada *El vago italiano. La verdadera comedia no ha sido conocida nunca de los españoles, que no saben reir sin gravedad, ni toleran en el teatro personas vulgares, sino acompañadas con los héroes.* Este rasgo de crítica es del abate Bettinelli. *En la comedia aprecian siempre los españoles los enredos de Calderon, Rójas, Moreto y otros autores del mismo género; y durará este aprecio, miéntras sus fábulas tengan una relacion general con las costumbres. Si en España no se aplican á pintar los caractéres y ridiculeces de la sociedad, que tanto nos agrada en Moliere, consiste en que de algunos siglos á esta parte, la sociedad no ha dejado de ser en España lo que ántes era.* Esto escribia Mr. La Harpe en el año de 1797. »

« ?Para qué citar mas? El público español, aplaudiendo las comedias de Moratin, responde á tan atropelladas censuras. En España se llama comedia nacional la que pinta costumbres españolas, y el gusto dominante en la Península (como en todo lo restante de Europa) es el de ver copiados en el teatro los originales que se encuentran á cada paso en el trato comun. El desarreglo no es nacional, no lo ha sido nunca en ninguna parte; á no suponer que exista una nacion de estúpidos, en quienes no produce deleite la imitacion de la verdad. El desarreglo es meramente accidental y transeunte en todas partes; con mas ó ménos duracion. Decir que en España se aprecian las comedias antiguas, porque las costumbres no se han mudado, es hablar con tanto desacuerdo, como si se tratara de un país remoto y cuasi desconocido. Precisamente por haberse mudado las costumbres, por no parecerse ya los españoles que hoy viven, á los que existieron dos siglos há, las comedias escritas en aquel tiempo han decaido de la estimacion que tuvieron, y desaparecerán del todo á proporcion del número de piezas modernas que vaya adquiriendo el teatro. El público es-

pañol, que tiene por muy nacionales las comedias de Moratin, ha visto en ellas la pintura fiel de nuestros usos y costumbres, de nuestros actuales vicios y errores. Ha visto que un español ha sabido sujetar su carácter altivo á tratar acciones domésticas, reducirlas á las temidas reglas de unidad, y aun algo mas que esto. Ha visto que no hay en sus fábulas personas heróicas, ni mezcla de bufonesco y serio, de trágico y cómico, de caballeresco y popular. Ha visto que en su representacion se apasionan los espectadores, lloran ó rien, segun el autor quiso que lo hiciesen, y que no les es posible conservar aquella inmovilidad de estatuas, con que el bueno del abate Quadrio nos caracteriza. Ha visto por último, en las citadas piezas, la observancia mas rigurosa del arte, unida, á muchos de los primores que se admiran en nuestro antiguo teatro; y no se dice que nadie haya percibido en ellas hasta ahora ningun sabor, ni resquemo africano, oriental ni frances. »

« En las poesías sueltas que acompañan á esta coleccion dramática, se reconocen las máximas que seguia el autor, segun la diferencia de los géneros, de los argumentos, de la versificacion y del estilo en que las escribia : los originales que procuraba imitar, y su cuidado nunca desmentido, de sujetar los ímpetus de la fantasía á las leyes del raciocinio y del buen gusto. Supo sustraerse á la corrupcion que nació y se propagó en su tiempo : á la nueva especie de culteranismo, en que cayeron muchos de los que cultivaron la poesía, con mas ó ménos inspiracion; estableciéndose una escuela de error, que ha sido funestísima al progreso de las letras humanas. »

« Hubo una época en que algunos jóvenes, mal instruidos en sus primeros estudios, sin conocimiento de la antigua literatura, ignorantes de su propio idioma, negándose al estudio de nuestros versificadores y prosistas (que despreciaron sin leerlos), creyeron hallar en las obras extranjeras toda la instruccion que necesitaban, para satisfacer su impaciente deseo de ser autores. Hiciéronse poetas, y alteraron la sintáxis y propiedad de su lengua, creyéndola pobre, porque ni la conocian ni la quisieron aprender; sustituyeron á la frase y giro poético que la es peculiar, locuciones peregrinas é inadmisibles; quitaron á las palabras su acepcion legítima, ó las dieron la que tienen en otros idiomas; inventaron á su placer, sin necesidad ni acierto, voces extravagantes que nada significan; formando un lenguaje oscuro y bárbaro, compuesto de arcaísmos, de galicismos y de neologismo ridículo. Esta novedad

halló imitadores, y el daño se propagó con funesta celeridad. Por ellos dijo Capmany : *Estos bastardos españoles confunden la esterilidad de su cabeza con la de su lengua, sentenciando que no hay tal ó tal voz, porque no la hallan. Y ¿cómo la han de hallar, si no la buscan, ni la saben buscar? Y ¿dónde la han de buscar, si no leen nuestros libros? Y ¿cómo los han de leer, si los desprecian? Y no teniendo hecho caudal de su inagotable tesoro, ¿cómo han de tener á mano las voces de que necesitan?* »

« A la ignorancia de la lengua se añadió la del arte de componer. Falta de plan poético, pobreza de ideas, redundancia de palabras, apóstrofes sin número, destemplado uso de metáforas inconexas ó absurdas, desatinada eleccion de adjetivos (1), confusion de estilos, y constante error de creer sencillo lo que es trivial, gracioso lo que es pueril, sublime lo gigantesco, enérgico lo tenebroso y enigmático. A esto añadieron una afectacion intolerable de ternura, de filantropía y de filosofismo, que deja en claro el artificio pedantesco, y prueba que tales autores carecieron igualmente de sensibilidad que de doctrina. »

« Si en las obras sueltas de Moratin no se advierten extravíos de igual naturaleza; no por eso pudo lisonjearse de haber llegado á la perfeccion, que siempre huye del anhelo con que los hombres la solicitan : nada hay perfecto. Nunca aspiró á la gloria de poeta lírico; pero compuso algunas obras en este género, para desahogo de su imaginacion y sus afectos, ó para corresponder agradecido á los que estimaban en algo las producciones de su pluma. Siguió en este ramo de la poesía los mejores ejemplos de la antigua y moderna literatura; cultivó su lengua con aplicacion infatigable; evitó los errores que veia difundirse y aumentarse diariamente, aplaudidos por la ignorancia y la falsa crítica, y sostenidos por la autoridad que contribuyó eficazmente á propagarlos; pero ni desconoció la distancia á que se hallaba del acierto, ni fué tan grande su amor propio que le hiciese olvidar, cuán difícil es adquirir en el Parnaso dos coronas. »

Así habla la modestia del autor; pero yo debo añadir que sus poesías sueltas son, cada una en su clase, tan apreciables como las comedias, y todas modelos acabados en materia de estilo y de lenguaje. Por esta razon pues, y para que al mismo tiempo

1. En eso para muy á menudo Martinez de la Rosa.

sirvan de ejemplos en los géneros á que respectivamente pertenecen, copiaré algunas de las que se han impreso por la primera vez en la citada edicion de Paris, y serán odas sagradas compuestas para cantarse, verdaderos himnos ó cánticos; una oda de la misma especie no hecha para cantarse, algunas originales pertenecientes á diversos géneros, otras traducidas de Horacio, epístolas filosóficas, sátiras, sonetos, una inscripcion sepulcral, epigramas, un idilio y una elegía (1).

CÁNTICOS.

1.°

Los padres del Limbo.

Coro.

Oh! cuánto padece de afanes cercada,
Merced al engaño de fiero enemigo,
En largo castigo la prole de Adan.
Oh! vuelva á nosotros la luz deseada,
Y dé sus promesas el cielo cumplidas,
Que ya repetidas en sombras están.

Voz 1.ª

¿Cuándo, Señor, la esclavitud y el llanto
Cesará de Israel? Llegando el dia
En que aparezca el vencedor, el Santo,
El que rompa la bárbara cadena
Que en servidumbre impía
Lleva tu pueblo. El hombre inobediente
Perdió de Eden la habitacion serena:
Espada refulgente
Vibró en sus puertas serafin airado,
Y á la inocencia sucedió el pecado.

---

1. A todas esas composiciones, de mucho mérito sin duda ninguna, hemos añadido nosotros otras muchas de nuestros mejores poetas, porque nos ha parecido que Don Leandro Moratin no debia figurar, como modelo *único* para todos los géneros de poesía que el autor ha sabido examinar y distinguir con tanto acierto, y porque en obras de la naturaleza de la presente, ni puede dañar la abundancia de los ejemplos, ni tampoco el número de los maestros, cuando son de los que ocupan lugar tan distinguido en nuestro Parnaso.

Mas no de tus piedades
Pudo la culpa humana
El raudal extinguir, que es infinito,
Y tú, Señor, el númen poderoso
Que goza en perdonar. Tu soberana
Diestra sepulta montes y ciudades,
En abismo profundo
De universal diluvio proceloso,
Que de los hombres castigó el delito;
Pero diste á la tierra Adan segundo,
Grato admitiste su obediente zelo
Y sus ofrendas puras,
Y el íris de la paz brilló en el cielo.
Si en el Egipto ardiente
Padece servidumbre
La estirpe de Jacob, tú la aseguras
En la fuga que intenta portentosa,
Tú disipas la fiera muchedumbre
Que la persigue en vano.
Abre su centro el mar, y en espumosa
Tumba sepulta al pertinaz tirano,
Sus carros y caballos precipita:
Das á tu pueblo, sin lidiar, victoria,
Y al estruendo del tímpano sonante
Himnos te canta de alabanza y glòria.

Voz 2.ª

Mucho, Señor, hiciste,
Y prometiste mas. Debe la tierra
Ver un caudillo, en venturoso dia,
Que los furores de discordia y guerra
Calme, y en alegría
De amor y dulce paz domine eterno.
Las puertas del Averno
Cederán á su voz omnipotente:
Quebrantará las bóvedas oscuras,
Huyendo el monstruo que se esconde en ellas,
Abrasada la frente
Con rayo vengador. El poderoso,
El grande, el hijo de David, las puras
Auros rompiendo, llevará sus huellas

Adonde el astro de la luz preside,
Y mas allá del sol; acompañado
De la turba de justos numerosa,
Que los caminos de virtud siguieron,
Y del primer pecado
Sufren la pena en cárcel pavorosa.

Coro.

Huyan los años en rápido vuelo,
Goze la tierra durable consuelo,
Mire á los hombres piadoso el Señor.

Voz 3.ª

Ven prometido
Jefe temido,
Ven y triunfante
Lleva delante
Paz y victoria:
Llene tu gloria
De dicha el mundo.
Llega, segundo
Legislador.

Coro.

Huyan los años con rápido vuelo,
Goze la tierra durable consuelo,
Mire á los hombres piadoso el Señor

2.º

La Anunciacion.
Voz 1.ª

¿Qué nuncio divino
Desciende veloz,
Moviendo las plumas
De vario color?

Voz 2.ª

El bello semblante
En risa bañó:

Que inspira alegría,
Disipa temor.

Voz 1.ª

El rubio cabello
Al hombro esparció:
Diadema le ciñe
De extremo valor.

Voz 2.ª

Ropajes sutiles
Adorno le son,
Y en ellos duplica
Sus luces el sol.

Voz 1.ª

¡Feliz habitante
De la alta region!

Voz 2.ª

¡Alado ministro
Del sumo Hacedor!

Voz 1.ª

¡En hora bendita
La tierra te vió!

Voz 2.ª

Su dicha pendiente
Está de tu voz.

Voz 1.ª y 2.ª

Que tú solo anuncias
Favores de Dios.

Voz 3.ª

Lleva á la santa Nazaret su vuelo
El ángel del Señor, y resplandece,
La estancia de MARÍA:
De fragantes aromas enriquece
El aire en torno, y suena melodía
Igual á la del cielo.

La honesta Vírgen, ruborosa y muda,
Se postra absorta al paraninfo hermoso:
Ve tanto bien, y merecerle duda.
Él, con acento grave y amoroso,
No temas, no, la dice,
De las hijas de Adan la mas felice.
Llena de gracia estás: está contigo
El Díos que adoras inefable, eterno,
Y el fruto santo que de tí se espera,
Se ha de llamar Jesus. Dijo, y la esfera,
Que en luces arde y arreboles de oro,
Vuelve á romper con ímpetu sonoro,
Y se estremece el enemigo infierno.

Voz 4.ª

Oh! ¡instante dichoso
De amor y consuelo,
Que la tierra al cielo,
Para siempre unió!

Y al Dios poderoso,
Que truena indignado,
Piadoso, humanado,
Sumiso le vió.

Coro.

Vírgen, madre, casta esposa,
Sola tú la venturosa,
La escogida sola fuiste,
Que en tu seno recibiste
El tesoro celestial.

Sola tú con tierna planta,
Oprimiste la garganta
De la sierpe aborrecida.
Que en la humana, frágil vida
Esparció dolor mortal.

ODAS.

1.ª

Con motivo de la fiesta secular celebrada en Lendinara (Estado veneciano) á honor de la Vírgen nuestra Señora, el año de 1795.

Ya los felices campos que corona
Profundo el Pó, y el Atesis fecunda,
Oigo sonar con voces de alegría,
Que repiten los ecos.
Llena de pueblo, Lendinara humilde;
Hoy los altares religiosa adorna
De la tierna Doncella, á cuya planta
Yace el dragon temido.
Mármoles y oro que su templo visten,
Fúlgidos brillan, y á los corvos techos,
Que el pincel abultó de formas bellas,
Sube el incienso en humo.
Al venerado simulacro en torno
Votos ofrecen, dulce melodía
Hiere los aires, y en acordes himnos
Alto númen adoran.
Madre piadosa que el lamento humano
Calma, y el brazo vengador suspende,
Cuando al castigo se levanta y tiembla
De su amago el Olimpo.
Ella su pueblo cariñosa guarda:
Ella disipa los acerbos males
Que al mundo cercan, y á su imperio prontos
Los elementos ceden.
Basta su voz á conturbar los senos
Donde, cercado de tiniebla eterna,
Reina el tirano aborrecido, orígen
De la primera culpa.
Basta su voz á serenar del hondo
Mar, que los vientos rápidos agitan,
Las crespas olas, y romper las nubes,
Donde retumba el trueno.
O ya la tierra con rumor confuso

Suene, y el fuego que su centro oculta,
Haga los montes vacilar, cayendo
Los alcázares altos;
O ya sus alas sacudiendo negras,
El austro aliento venenoso esparza,
Y á las naciones populosas lleve
Desolacion horrible;
Ella invocada, de el sublime asiento,
Desde donde á sus piés ve las estrellas,
Quietud impone al mundo, y los estragos
Cesan, y huye la muerte.
Oh! celebrádla y el dichoso dia,
Que nos detuvo perezoso el tiempo,
De fe, de gratitud, ejemplo sea
A los futuros siglos.
Y si no es dado que mi lengua alterne
En ritmo ausonio y sus elogios cante;
Ella comprende, aunque de voz carezca,
El idioma del alma.
Sí, tú me inspira y en amor divino
Arda por tí mi corazon, y anhele
Solo adorarte, como los eternos
Espíritus te adoran:
Que nada estorba para serte grato,
Vírgen hermosa, que en hispano verso
Rudo, sin arte, humilde te celebre,
Si religion le dicta.
En él te invoca, de esperanza llena,
Mi madre España: que á tu culto santo,
Hasta el vencido antípoda remoto,
Aras dedica y templos.

2.ª

A D. Gaspar de Jovellános (1).

Id en las alas del raudo zéfiro,
Humildes versos, de las floridas
Vegas que diáfano fecunda el Arlas,

---

1. Imita el metro latino llamado *Asclepiadeo*. (*Nota del autor.*)

A donde lento mi patrio rio
Ve los alcázares de Mantua excelsa.
Id, y al ilustre Jovino, tanto
De vos amigo, caro á las Musas,
Para mí siempre númen benévolo,
Id, rudos versos, y venerádle;
Que nunca, ó rápidas las horas vuelen.
O en larga ausencia viva remoto,
Olvida méritos suyos Inarco.
No, que mil veces su nombre presta
Voz á mi cítara, materia al verso,
Y al númen tímido llama celeste.
Yo le celebro, y al son armónico
Toda enmudece la selva umbría,
Por donde el Tajo plácidas ondas
Vierte, del árbol sacro á Minerva
La sien ceñida, flores y pámpanos.
Tal vez sus ninfas, girando en torno,
Sonora espuma cándida rompen,
Del cuello apartan las hebras húmida ,
Y el pecho alzando de formas bellas,
Conmigo al ínclito varon aplauden;
Dando á los aires coros alegres,
Que el eco en grutas repite cóncavas.

3.ª

EN NOMBRE DE UNAS NIÑAS.

A los dias de la duquesa de Wervick

Admite benigna,
Duquesa excelente,
Ofrenda que ausente
   Tus siervas te dan.
Hoy alzan humildes
Sus ojos al cielo:
Su amor y su zelo
   No vanos serán.

La voz inocente
Al númen agrada;

Que vuela inspirada
De puro candor.
Oh! llegue á su oido
La súplica nuestra:
Prodigue su diestra
En tí su favor.

Dilate tu vida
En prósperos años;
Ni sienta los daños
Del tiempo cruel:
Cual árbol robusto
Que dura creciendo,
El aura moviendo
Las flores en él.

Amante y esposo,
Ocupe tu lado
Aquel fortunado
Mancebo gentil.
Coronen su frente
Laureles de gloria:
Fatigue á la historia
Mil años y mil.

Cercada te mires
De prole fecunda:
En ella se funda
La dicha de amor.
En ella hermanarse
Verás fortaleza,
Cordura, belleza,
Virtud y valor.

Que al nombre heredado
De ilustres abuelos,
Conceden los cielos
Honor inmortal.
Conceden, que al mundo
Viviendo famosos,
Tu hijos dichosos
Le adquieran igual.

Por ellos un dia

Intrépida España,
Sabrá en la campaña
Lidiar y vencer.
Y alzando, ofendida,
Cruzados pendones,
De osadas naciones
Domar el poder.

4.ª

Traduccion de Grecourt (1).

El niño ceguezuelo
Adormecióse un dia
En el recinto oscuro
De los bosques del Ida.

Vénus temor concibe,
Al ver que no volvia
De tan largo reposo,
Que al de la muerte imiat.

Y en lágrimas hermosas
Bañando las mejillas,
Al Padre omnipotente
Su dolor comunica.

Jove que tanta pena
Mitigar determina,
A los dioses consulta
Que en el Olimpo habitan.

Y viendo que en opuestas
Opiniones vacilan,
Al medio ménos tardo
Su decision inclina.

Manda que al bosque umbroso,
Donde el amor dormia,
Vayan los zelos tristes
Y en torno de él asistan

---

1. Hé aquí una verdadera anacreóntica. (*Nota del autor.*)

Parten ellos veloces,
Y al rumor que traian,
De su letargo vuelve
El niño de Ericina.

Mas, ay! que desde entónces
Perdió su paz tranquila,
Y nunca el ducè sueño
Sus párpados visita.

Traducciones de Horacio.

1.ª

Deja tu Chipre amada,
Vénus, reina de Páfos y de Gnido,
Que Glicera adornada
Estancia ha prevenido,
Y te invoca con humos que ha esparcido.

Trae al muchacho ardiente
Y las gracias, la ropa desceñida,
Y á Mercurio elocuente,
Y de ninfas seguida
La juventud, sin tí no apetecida.

2.ª

No pretendas saber (que es imposible)
Cuál fin el cielo á tí y á mí destina,
Leucónoe, ni los números caldeos
Consultes, no; que en dulce paz cualquiera
Suerte podrás sufrir. O ya el Tonante
Muchos inviernos á tu vida otorgue,
O ya postrero fuese el que hoy quebranta
En los peñascos las tirrenas ondas,
Tú si prudente fueres, no rehuyas
Los bríndis y el placer. Reduce á breve
Término tu esperanza. La edad nuestra,
Miéntras hablamos, envidiosa corre.
Ay! goza del presente, y nunca fies,
Crédula, del futuro incierto dia.

3.ª

¿Qué, al fin las riquezas
De la Arabia envidias,
Iccio, y á los reyes,
No vencidos ántes,
De Sabá, preparas
Guerra luctuosa,
Y al medo terrible
Pesadas cadenas?
¿Cuál servirte puede
Bárbara cautiva.
Que llore á tus manos
Su esposo difunto?
¿Cuál en regio alcázar
Llenará tus copas,
Ungido el cabello
De aromas suaves,
Mancebo ministro;
Enseñado solo
Á tirar saetas
Séricas, doblando
El arco paterno?
¿Quién ya dudaria
Poder los arroyos
Subir á las cumbres,
Y el rápido Tibre
Volver á su fuente;
Si tú de Panecio
Las preciadas obras
Y las que produjo
Socrática escuela
(No á costa de leve
Afan adquiridas),
Dar quieres en cambio
De arneses iberos?
¡Tú que prometiste
Virtudes mayores!

4.ª

Rumbo mejor, Licino,
Seguirás no engolfándote en la altura,

Ni aproximando el pino
A playa mal segura,
Por evitar la tempestad oscura.

El que la medianía
Preciosa amó, del techo quebrantado
Y pobre se desvía;
Como del envidiado
Alcázar, de oro y pórfidos labrado.

Muchas veces el viento
Árboles altos rompe: levantadas
Torres, con mas violento
Golpe caen arruinadas:
Hiere el rayo las cumbres elevadas.

No en la dicha confía
El varon fuerte, en la afliccion espera
Mas favorable dia:
Jove la estacion fiera
Del hielo vuelve en grata primavera.

Si mal sucede ahora,
No siempre mal será. Tal vez no excusa,
Con cítara sonora,
Febo animar la Musa;
Tal vez el arco por los bosques usa.

En la desgracia sabe
Mostrar al riesgo el corazon valiente;
Y si el viento tu nave
Sopla serenamente,
La hinchada vela cogerás prudente.

5.ª

El que inocente
La vida pasa
No necesita
Morisca lanza,
Fusco, ni corvos
Arcos, ni aljaba

O á las regiones
Que Hidaspe baña,
O por las sirtes
Muy abrasadas,
O por el yermo
Cáucaso vaya.

Yo la sabina
Selva cruzaba,
Cantando amores
A mi adorada
Lálage, libre
De afan el alma,
Por muy remoto
Sitio, sin armas;
Y un lobo fiero
Me ve y se aparta.
Monstruo igual suyo
No tiene Daunia
En montes llenos
De encinas altas,
Ni los desiertos
De Mauritania,
Donde leones
Y tigres braman.

Ponme en los yertos
Campos, dó el aura
No goza estiva
Ninguna planta;
Lado del mundo,
Region helada
Que infestan vientos
Y nubes pardas;
O en la que al rayo
Del sol cercana,
De habitaciones
Carece y aguas;
Lálage siempre
Será mi amada:
Dulce, si rie,
Dulce, si canta.

6.ª

Ay! ¡cómo fugitivos se deslizan,
Póstumo, caro Póstumo, los años!
Ni la santa virtud el paso estorba
De la vejez rugosa que se acerca,
Ni de la dura, inevitable muerte.
Y aunque á su templo des tres hecatombes
En cada aurora, sacrificio y ruego
Pluton desprecia, á tu lamento sordo.
Él al triforme Gerion y á Ticio
Guarda, y los ciñe con estigias ondas,
Que han de pasar cuantos la tierra habitan,
Pobres y reyes. Y es en vano el crudo
Trance evitar de Marte sanguinoso,
Y las olas que en Adria el viento rompe
Con sordo estruendo; y vano, en el maligno
Otoño el cuerpo defender del Austro;
Que al fin las torpes aguas del oscuro
Cocito hemos de ver, y las infames
Bélides, y de Sísifo infelice
El tormento sin fin que le castiga.
Tu habitacion, tus campos, tu amorosa
Consorte dejarás. Ay! y de cuantos
Árboles hoy cultivas, para breve
Tiempo gozarlos, el cipres funesto
Solo te ha de seguir. Otro mas digno
Sucesor brindará del que guardaste
Con cien candados cécubo oloroso,
Bañando el suelo de licor, que nunca
Otro igual los pontífices gustaron,
En áureas tazas de opulenta cena.

7.ª

¿De cuál varon ó semidios el canto
        Previenes, alma Clio,
En corva lira ó flauta resonante?
De cuál deidad? á cuyo nombre santo
Eco responda alegre, en el umbrío
Helicona, ó el Pindo, ó en la altura
Del Hemo helada, en que se vió vagante

Selva seguir del Tracio la dulzura;
Que el curso detenia
De los torrentes rápidos, usando
Maternas artes, y al sonoro acento
De sus cuerdas, los árboles movia,
Y el ímpetu veloz paró del viento.

¿A quién primero ensalzaré cantando,
Sino al gran padre, que la estirpe humana
Y la celeste rige, el mar, la tierra,
Y al variar contino
Del tiempo, anima cuanto el orbe encierra?
Él es primero y solo, igual no tiene
Su esencia soberana;
Si bien segunda en el honor divino,
Inmediato lugar Pálas obtiene.
Ni á tí, Baco, en batallas animoso
Callaré, ni á la vírgen cazadora,
Ni á Febo luminoso,
Diestro en herir con flecha voladora.

Tambien los triunfos cantaré de Alcides,
Y á los hijos de Leda, celebrado
Ginete el uno, y en dudosas lides
El otro vencedor; cuya luz clara,
Luego que al navegante resplandece,
Precipita del risco levantado
La espuma resonante,
El raudo viento pára,
La negra tempestad desaparece,
Y á su influjo, del mar, en breve instante,
Calma el furor terrible.

Dudo si aplauda al fundador Quirino
Despues de aquellos, del prudente Numa
El gobierno apacible.
Las haces justicieras de Tarquino,
O de Caton la muerte generosa,
Los Escauros y Régulo constante;
O si de Emilio cante,
Pródigo de la vida,
La palma sobre Aníbal obtenida.
Curio, la cabellera mal compuesta:

Fabricio, el gran Camilo, victorioso
Adalid, á quien dieron sus abuelos
Hacienda escasa, y parco la molesta
Pobreza toleró. Crece frondoso
Con una y otra edad árbol robusto,
Así la fama crece de Marcelo;
Y vemos ya en el cielo
Brillar de Julio la divina estrella:
Cual suele entre menores
Lumbres Dictina aparecerse bella.

Jove Saturnio; tú de los mortales
Amparo y padre, á quien cedió el destino
La proteccion de Augusto;
Tú reina, y él á tí segundo sea.
O ya sobre los Partos desleales,
Que amenazan el término latino,
Adquiera triunfo justo,
O en las últimas playas de oriente
Indos y Seres humillados vea;
Él, inferior á tí, dé soberano
Leyes al mundo. Tú, de Olimpo ardiente
En grave carro oprime las alturas;
Y el rayo vengador tu fuerte mano
Vibre, las selvas abrasando impuras.

8.ª

Llevando por el mar el fementido
Pastor á Elena en sus idalias naves,
Nereo de los aires la violenta
Furia contuvo apénas, y anunciando
Hados terribles: « En mal hora, » exclama,
« Llevas á tu ciudad, á la que un dia
« Ha de buscar con numerosas huestes
« Grecia; obstinada en deshacer tus bodas,
« Y de tus padres el antiguo imperio.
« ¡Cuánto al caballo y caballero espera
« Sudor y afan! Oh! cuánto á la dardania
« Gente vas á causar estrago y luto!
« Ya, ya previene Pálas iracunda
« El almete y el égida sonante,
« Y el carro volador; y aunque soberbio

« Con el favor de Vénus, la olorosa
« Melena trences, y en acorde lira,
« Grato á las damas, cantes amoroso
« Verso, nunca será que las agudas
« Flechas de Creta y las herradas lanzas,
« Funestas á tu amor, huyendo evites;
« Ni el militar estrépito, ni al duro
« Áyax, lijero en el alcance. Tarde
« Será tal vez (pero ha de ser) que en polvo
Tu cabello gentil todo se cubra.
« Ay! ¿no miras al hijo de Laértes,
« Y Néstor el de Pílos, á los tuyos
« Uno y otro fatal? ¿No ves que osados
« Ya te persiguen, Teucro en Salamina
« Príncipe, y el que vence las batallas
« Y diestro auriga á su placer gobierna
« Los caballos, lidiando, Esteneleo?
« Tiempo será que á Merīon conozcas
« Y á Diomédes, mas fuerte que su padre,
« ¿Le ves, que ardiendo en cólera, te busca,
« Te sigue ya? Tú, como el ciervo suele,
« Si al lobo advierte en la vecina cumbre,
« El pasto abandonar; así cobarde
« Y sin aliento, evitarás su golpe:
« Y no, no fueron tales las promesas
« Que á tu señora hiciste. La indignada
« Gente que lleva Aquíles, el funesto
« Hado de Troya y sus matronas puede
« Un tiempo dilatar; pero cumplidos
« Breves inviernos, las sōberbias torres
« Arderá de Ilīon la llama argiva. »

9.ª

No de mi casa en altos artesones
Brilla el marfil ni el oro;
Ni columnas que corta en sus regiones
Apartadas el moro,
Sostienen trabes áticas. Ni intruso
Sucesor, el alcázar opulento
De Pérgamo ocupé. Nunca labraron
Púrpuras de Laconia, para el uso

De su señor, mis sierv
Pero vivo contento
De que jamas faltaron
En mí virtud y númen afluente:
Soy pobre; pero el rico á mí se inclina.
Ni pido mas á la bondad divina,
Ni para que mis fondos acreciente,
Importuno al amigo generoso:
Harto soy venturoso
Con mis campos sabinos.
Una y otra despues arrebatadas
Huyen las horas, y de igual manera
Las nuevas lunas á morir caminan.
Tú cercano á la muerte,
De mármol edificas levantadas
Fábricas, olvidado de la tumba;
Y estrecho en la ribera
De Báyas, donde el piélago retumba,
Buscas en él cimiento.
Qué mucho! si los términos vecinos
Alteras avariento,
Usurpando á tus súbditos la tierra:
Por ásperos caminos
Tímidos huyen la mujer y esposo,
Ambos al seno puestos
Sus dioses, y sus hijos mal compuestos.
Pues no, no tiene el hombre poderoso
Palacio mas seguro,
Que la mansion del Aqueronte avara:
Ella le espera habitador futuro.
Para qué anhelas mas? ¿Si al que mendiga
Hambriento y desvalido,
Y al sucesor del trono igual prepara
La tierra sepultura.
Ni el audaz Prometeo el aura pura
Volvió á gozar, con dádivas vencido
El que guarda las puertas del Averno.
Él aprisiona á Tántalo, y la estirpe
De Tántalo famosa:
Él de quien sufre angustia dolorosa,
(Invocado tal vez ó aborrecido)
El llanto acalla en el horror eterno.

ODA I.

De un pajarito.

Yo ví sobre un tomillo
Quejarse un pajarillo,
Viendo su nido amado,
De quien era caudillo,
De un labrador robado
Víle muy congojado
Por tal atrevimiento
Dar mil quejas al viento,
Para que al cielo santo
Lleve su tierno llanto,
Lleve su triste acento.
Ya con triste armonía
Esforzando el intento,
Mil quejas repetía;
Ya cansado callaba;
Y al nuevo sentimiento
Ya sonoro volvia:
Ya circular volaba,
Ya rastrero corria,
Ya pues de rama en rama
Al rústico seguia,
Y saltando en la grama
Parece que decia:
Dame, rústico fiero,
Mi dulce compañía:
Y que le respondia
El rústico: no quiero.

D. ESTEVAN MANUEL DE VILLE[GAS]

ODA II.

Al sueño.

Tú, mudo esposo de la noche umbria
¡Oh padre del sosiego,
Sueño consolador! ¿porqué te niegas
A mi lloroso ruego?
¿Porqué á mis sienes con piedad no llegas?

Y no que lento y vagoroso bates
Lejos de mí tu desmayado vuelo,
Y esparces en el suelo
La niebla del balsámico rocio,
Con que el dolor serenas
Y el vivo afan de las acerbas penas.
Duélete ¡oh sueño! al contemplar las mias:
Suspende ¡ay Dios! suspende
Por un momento el velador cuidado,
Y en él tu velo vaporoso tiende.
¿No bastan, dí, para penar los dias?
Mi espíritu rendido
A tanta agitacion, mi triste pecho
De palpitar cansado,
Y en ansia y fuego el corazon deshecho
Tu celestial venida
Imploran ¡ay! á restaurar mi vida.
Para obligarte, en vano
Mezclarme quise al alborozo insano
Del ruidoso festin, y la ancha copa
Henchí tres veces de espumoso vino.
Tres veces la apuré sediento y ciego:
Pero en mi yerta boca
Se heló la risa, y se tornó en gemido.
Y el ardiente licor que entró en mi seno,
En vez de dar á mi dolor reposo,
Raudal fue impetuoso
De hiel ingrata y ponzoñosa lleno.
Facil un tiempo mi clamor oías,
Y blandamente en derredor volabas;
Y halagüeño doblabas
La gloria de mis dias,
Que tú en la noche á redoblar venias.
¡Oh ilusiones de bien! ¿donde habeis ido?
¿Tal vez á no tornar? Tal vez si ahora,
¡Oh sueño! has de venir, vendrá contigo
A atormentarme airada:
Del bien perdido la doliente idea:
Mas ven, sueño, á mi voz, aunque asi sea.
Ven, que ya las dos osas
Al ocaso avecinan
Su refulgente carro, y presurosas

Las centellantes pléyadas se inclinan.
La luna fatigada
Se retira hácia el mar, y ya la aurora
Precipita la hora
Que anuncia en el oriente
Su trémulo esplendor. ¡Ay! vendrá el dia,
Vendrá, y mis ojos de velar cansados,
Su luz no sostendrán ni su halegria,
¡Ríndete á compasion, sueño precioso
Tu nectar delicioso
Mi triste frente halague,
Y blando, y dulce, y regalado vágue...:
¿Me escuchas? ¡oh favor! ya desmayados
Mis sentidos fallecen,
Mis miembros se entorpecen,
Mis párpados se agravan,
Las penas mismas su inclemencia fiera
Con tu presencia acaban:
¡Quien de ellas libre al despertar se viera!

D. Manuel Jose Quintana.

ODA III.

Profecia del Tajo.

Folgaba el rey Rodrigo
Con la hermosa Caba en la ribera
Del Tajo sin testigo;
El pecho sacó fuera
El rio, y le habló de esta manera:
En mal punto te goces,
Injusto forzador; que ya el sonido,
Y las amargas voces,
Y ya siento el bramido
De Marte, de furor y ardor ceñido.
Aquesa tu alegria
¡Que llantos acarrea! aquesa hermosa,
Que vió el sol en mal dia,
Al Godo, ¡ay! ¡cuan llorosa!
Al soberano cetro, ¡ay! ¡cuan costosa!
Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males

Entre los brazos cierras,
Trabajos inmortales
A tí y á tus vasallos naturales:
A los que en Constantina
Rompen el fertil suelo, á los que baña
El Ebro, á la vecina
Sansueña, á Lusitaña,
A toda la espaciosa y triste España.
Ya dende Cádiz llama
El injuriado Conde á la venganza
Atento, y no á la fama,
La bárbara pujanza,
En quien para tu daño no hay tardanza.
Oye que al cielo toca
Con temeroso son la trompa fiera,
Que en Africa convoca
El moro á la bandera,
Que al aire desplegada va ligera.
La lanza ya blandea
El Arabe cruel, y hiere al viento,
Llamando á la pelea:
Innumerable cuento
De escuadras juntas veo en un momento.
Cubre la gente el suelo,
Debajo de las velas desparece
La mar, la voz al cielo
Confusa incierta crece,
El polvo roba el dia y lo oscurece.
¡Ay¡ que ya presurosos
Suben las largas naves! ¡ay! que tienden
Los brazos vigorosos
A los remos, y encienden
Las mares espumosas por do hienden!
El Eolo derecho
Hinche la vela en popa, y larga entrada
Por el Hercúleo estrecho
Con la punta acerada
El gran padre Neptuno da á la armada.
¡Ay triste! ¿y aun te tiene
El mal dulce regazo? ¿ni llamado
Al mal que sobreviene
No acorres? ¿ocupado

No ves ya el puerto de Hércules sagrado?
Acude, acorre, vuela,
Traspasa la alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No dés paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.
Ay ¡ cuanto de fatiga
¡ Ay ! cuanto de sudor está presente
Al que viste loriga,
Al infante valiente,
A hombres y á caballos juntamente!
Y tú, Betis divino,
De sangre agena y tuya amancillado
Darás al mar vecino,
¡ Cuanto yelmo quebrado !
¡ Cuanto cuerpo de nobles destrozado !
El furibundo Marte
Cinco luces las haces desordena,
Igual á cada parte :
La sesta ¡ ay ! te condena,
O cara patria, á bárbara cadena.

D. Fray Luis de Leon

ODA IV.

A la batalla de Lepanto.

Cantemos al Señor que en la llanura
Venció del ancho mar al Trace fiero.
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra
Salud y gloria nuestra :
Tú rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraon feroz guerrero.
Sus escogidos Príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron
Cual piedra en el profundo, y tu ira luego
Los tragó como arista seca el fuego.
El soberbio tirano confiado
En el grande aparato de sus naves,
Que de los nuestros la cerviz cautiva,
Y las manos aviva
Al ministerio injusto de su estado,

Derribó con los brazos suyos graves
Los cedros mas escelsos de la cima :
Y el árbol que mas yerto se levanta
Bebiendo agenas aguas, y atrevido
Pisando el bando nuestro y defendido.
   Temblaron los pequeños confundidos
Del impío furor suyo : alzó la frente
Contra tí, Señor Dios, y con semblante
Y con pecho arrogante
Y los armados brazos estendidos
Movió el airado cuello aquel potente.
Cercó su corazon de ardiente saña
Contra las dos Hesperías que el mar baña,
Porque en tí confiadas le resisten,
Y de armas de tu fe y amor se visten.
   Dijo aquel insolente y desdeñoso : —
¿No conocen mis iras estas tierras
Y de mis padres los ilustres hechos?
¿O valieron sus pechos
Contra ellos con el Ungaro medroso
Y de Dalmacia y Rodas en las guerras?
¿Quien los pudo librar? ¿quien de sus manos
Pudo salvar los de Austria y los Germanos?
¿Podrá su Dios, podrá por suerte ahora
Guardallos de mi diestra vencedora?
   Su Roma temerosa y humillada
Los cánticos en lágrimas convierte :
Ella y sus hijos tristes mi ira esperan
Cuando vencidos mueran.
Francia está con discordias quebrantada,
Y en España amenaza horrible muerte.
Quien honra de la Luna las banderas
Y aquellas en la guerra gentes fieras
Ocupadas estan en mi defensa;
Y aunque no, ¿quien hacerme puede ofensa?
   Los poderosos pueblos me obedecen
Y el cuello con su daño al yugo inclinan,
Y me dan por salvarse ya la mano :
Y su valor es vano;
Que sus luces cayendo se oscurecen
Sus fuertes á la muerte ya caminan
Sus vírgenes estan en cautiverio,

Su gloria ha vuelto al cetro de mi imperio.
Del Nilo á Eufrates fértil é Istro frio
Cuanto el sol alto mira, todo es mio. —
  Tú, Señor, que no sufres que tu gloria
Usurpe quien su fuerza osado estima
Prevaleciendo en vanidad y en ira,
Este soberbio mira
Que tus aras afea en su victoria.
No dejes que los tuyos así oprima,
Y en sus cuerpos cruel las fieras cebe,
Y en su esparcida sangre el odio pruebe:
Que hechos ya su oprobio, dice ¿donde
El Dios de estos está? ¿de quien se esconde?
  Por la debida gloria de tu nombre,
Por la justa venganza de tu gente,
Por aquel de los míseros gemido
Vuelve el brazo tendido
Contra este que aborrece ya ser hombre,
Y las honras que celas tú consiente.
Y tres y cuatro veces el castigo
Esfuerza con vigor á tu enemigo,
Y la injuria á tu nombre cometida
Sea el hierro contrario de su vida.
  Levantó la cabeza el poderoso
Que tanto odio te tiene: en nuestro estrago
Juntó el consejo, y contra nos pensaron
Los que en él se hallaron.
Venid, dijeron, y en el mar ondoso
Hagamos de su sangre un grande lago,
Destruyamos á estos de la gente,
Y el nombre de su Cristo juntamente,
Y dividiendo de ellos los despojos,
Hártense en muerte suya nuestros ojos.
  Vinieron de Asia y portentosa Egipto
Los Arabes y leves Africanos,
Y los que Grecia junta mal con ellos
Con los erguidos cuellos,
Con gran poder y número infinito;
Y prometer osaron con sus manos
Encender nuestros fines y dar muerte
A nuestra juventud con hierro fuerte,
Nuestros niños prender y las doncellas,

Y la gloria manchar y la luz de ellas.
Ocuparon del piélago los senos
Puesta en silencio y en temor la tierra,
Y cesaron los nuestros valerosos,
Y callaron dudosos,
Hasta que al fiero ardor de Sarracenos,
El Señor eligiendo nueva guerra,
Se opuso el Joven de Austria generoso
Con el claro Español y belicoso.
Que Dios no sufre ya en Babel cautiva
Que su Sion querida siempre viva.
Cual leon á la presa apercibido
Sin recelo los ímpios esperaban
A los que tú, Señor, eres escudo,
Que el corazon desnudo
De pavor, y de fe y amor vestido,
Con celestial aliento confiaban.
Sus manos á la guerra compusiste,
Y sus brazos fortísimos pusiste
Como el arco acerado, y con la espada
Vibraste en su favor la diestra armada.
Turbáronse los grandes, los robustos
Rindiéronse temblando y desmayaron:
Y tú entregaste, Dios, como la rueda,
Como la arista queda
Al ímpetu del viento, á estos injustos
Que mil huyendo de uno se pasmaron.
Cual fuego abrasa selvas cuya llama
En las espesas cumbres se derrama,
Tal en tu ira y tempestad seguiste,
Y su faz de ignominia convertiste.
Quebrantaste al cruel dragon, cortando
Las alas de su cuerpo temerosas
Y sus brazos terribles no vencidos,
Que con hondos gemidos
Se retira á su cueva, do silvando
Tiembla con sus culebras venenosas
Lleno de miedo torpe en sus entrañas,
De tu leon temiendo las hazañas,
Que saliendo de España dió un rugido
Que le dejó asombrado y aturdido.
Hoy se vieron los ojos humillados

29

Del sublime varon y su grandeza;
Y tu solo Señor fuiste exaltado:
Que tu dia es llegado,
Señor de los ejércitos armados,
Sobre la alta cerviz y su dureza,
Sobre derechos cedros y estendidos,
Sobre empinados montes y crecidos,
Sobre torres y muros, y las naves
De Tiro que á los tuyos fueron graves.
Babilonia y Egipto amedrentada,
Temerá el fuego y la hasta violenta,
Y el humo subirá á la luz del cielo:
Y faltos de consuelo
Con rostro oscuro y soledad turbada
Tus enemigos llorarán su afrenta.
Mas tú, Grecia, concorde á la esperanza
Egipcia, y gloria de su confianza,
Triste! que á ella pareces no temiendo
A Dios y á tu remedio no atendiendo.
Porque ingrata tus hijas adornaste
En adulterio infame á una impia gente
Que deseaba profanar tus frutos,
Y con ojos enjutos
Sus odiosos pasos imitaste,
Su aborrecida vida y mal presente;
Dios vengará sus iras en tu muerte,
Que llega á tu cerviz con diestra fuerte
La aguda espada suya: ¿quien, cuitada,
Reprimirá su mano desatada?
Mas tú, fuerza del mar, tú, escelsa Tiro,
Que en tus naves estabas gloriosa
Y el término espantabas de la tierra,
Y si hacias guerra
De temor la cubrias con suspiro;
¿Como acabaste fiera y orgullosa?
¿Quien puso á tu cabeza daño tanto?
Dios para convertir tu gloria en llanto
Y derribar tus ínclitos y fuertes,
Te hizo perecer con tantas muertes.
Llorad, naves del mar, que es destruida
Vuestra vana soberbia y pensamiento.
¿Quien ya tendrá de tí lástima alguna,

Tú que sigues la Luna,
Asia adúltera, en vicios sumergida?
¿Quien mostrará un liviano sentimiento?
¿Quien rogará por tí? Que á Dios enciende
Tu ira y la arrogancia que te ofende,
Y tus viejos delitos y mudanza
Han vuelto contra tí á pedir venganza.
   Los que vieron tus brazos quebrantados,
Y de tus pinos ir el mar desnudo
Que sus ondas turbaron y llanura,
Viendo tu muerte oscura
Dirán de tus estragos espantados:
¿Quien contra la espantosa tanto pudo?
El Señor que mostró su fuerte manó
Por la fé de su Príncipe Cristiano
Y por el nombre santo de su gloria,
A su España concede esta victoria.
   Bendita, Señor, sea tu grandeza,
Que despues de los daños padecidos,
Despues de nuestras culpas y castigo,
Rompiste al enemigo
De la antigua soberbia la dureza.
Adórente, Señor, los escogidos,
Confiese cuanto cierra el ancho cielo
Tu nombre, oh nuestro Dios, nuestro consuelo,
Y la cerviz rebelde condenada
Perezca en bravas llamas abrasada.

D. Fernando de Herrera.

ODA V.

A la verdad.

   Ven, mueve el labio mio,
Angélica verdad, prole dichosa
Del alto cielo, y con tu luz gloriosa
Mi espíritu ilumina.
Huya el error impío,
Huya á tu voz divina,
Cual se despeña la tiniebla oscura
Del albo dia ante la llama pura.
   No desdeñes mi ruego;

Que hasta aqui siempre cariñosa oiste,
Tú, que mi númen soberano fuiste,
Y encanto delicioso:
Que deslumbrado y ciego
Se lanza presuroso
Del pestilente vicio en la ancha via
El mortal triste, á quien tu luz no guia,
Mas aquel que clemente
Miras con blanda faz, en tu belleza
Absorto alzarse á tu inefable alteza
Ansia con feliz vuelo:
Y hollando osadamente
Cuanto el mísero suelo
Mentido bien solícito atesora,
Su ilusion rie, y tu deidad adora.
Tu deidad que tremenda
La mente turba del feroz tirano,
Y hace que el grito que su orgullo insano
Arranca al oprimido,
Despavorida atienda
Su oreja entre el lucido
Estrépito en que el aula le adormece,
Y un vil incienso por do quier le ofrece.
Mientras con amorosa
Plácida diestra de los tristes ojos
Limpias el llanto, y calmas los enojos
Del infeliz opreso,
Aliviando oficiosa
El rudo indigno peso
Que oprimir puede la inocente planta:
Que á Dios su ánimo libre se levanta.
Ven pues, oh! deidad bella!
Fácil desciende del escelso cielo
Do te acogiste abandonando el suelo
Con vicios mil manchado;
Y cual radiante estrella
Conduce al engañado
Mortal; tu luz su espíritu ilumine;
Y el orbe entero á tu fulgor se incline.
Yo en tu gloria embebido
Siempre te aclamaré con frente osada;
Y á tu culto la lengua consagrada,

En mi constante seno
Un templo te he erigido,
Do de tu númen lleno
Te adoro, alma verdad, libre si oscuro,
Mas de vil miedo; y de ambicion seguro.
Por tí cuanto en su instable
Inmensidad el universo ostenta,
O el Altísimo en gloria se presenta
Como posible existe:
Que en su mente inefable
Tú el prototipo fuiste,
A cuya norma celestial redujo
Cuanto despues su infinidad produjo.
Y eterna precediendo
Del tiempo el vuelo rápido, inconstante,
Mientras se pierde el orbe en incesante
Deleznable ruina,
Por tí propia existiendo,
Ante tu luz divina
Al sistema faláz el velo alzado
Y el error ves cual niebla disipado.
Y centro irresistible
Del humanal deseo, cuanto hallara
Sagaz en la ancha tierra, y en la clara
Region del alto cielo
Su teson invencible,
Todo al ferviente anhelo
Lo debe, ó pura luz, con que la mente
Te busca inquieta, y tus encantos siente.
En ellos embebido
A Siracusa el griego á saco entrada
No ve; y herido de la atroz espada
Da su vida gloriosa:
Y el gran Newton subido
A la mansion lumbrosa
Cual genio alado tras los astros vuela;
Y al mundo absorto la atraccion revela.
¡Oh augusta, firme amiga
De la escelsa virtud! Tú al sabio oscuro
Que adora de tu faz el lampo puro,
Cariñosa sostienes
En la ilustre fatiga;

Sus venerandas sienes
De inmortal lauro ciñes; y su gloria
Durar haces del tiempo en la memoria.
O si el triste nublado
De la persecucion, hórrido truena,
Tú le confortas, y su faz serena
Escucha el alarido
Del vulgo fascinado,
Contra sí embravecido;
O á la infame venganza que maquina
En las tinieblas su fatal ruina.
Asi en plácida frente
Pudo el divino Sócrates mostrarse
Al frenético pueblo, y entregarse
A sus perseguidores,
Que la copa inclemente
Le ornaste tú de flores,
Y en su inocente diestra la pusiste,
Y en néctar la cicúta convertiste.
Mártir él generoso
De tu escelsa deidad asi decia,
El tósigo mirando : vendrá un dia
Que útil al mundo sea
Mi suplicio afrentoso;
Y la verdad se vea
Con el gran Dios de todos acatada,
La vil superstición por tierra hollada.
Del punto que propuse
Impávido anunciarla, el error fiero
Alzar contra mi pecho su impío acero
Vi con diestra ominosa :
A morir me dispuse,
En la empresa gloriosa :
Dócil, mas firme abrazo las cadenas
Con que hoy me oprime la engañada Atenas.
Si Anito me persigue.
Le perdono, y al crédulo Areopago;
Y muriendo, á la patria satisfago
El feudo que la debo.
Hoy mi virtud consigue
Su prez; el caliz bebo
Con que me brinda el fanatismo impío;

Y ¡oh Ser eterno! en tu bondad confio.
Asi dijera el sabio;
Y el tósigo letal tranquilo apura.
Inmóvil le contempla en su amargura
Fedon : Cebes y Crito
Con desmayado labio
Gimen : al vil Melito
Critóbulo maldice ciego de ira,
Y él en los brazos de Platon espira :
Cual la encendida frente
Hunde escondido en nubes nacaradas
En las sonantes ondas, recamadas
De sus rubios ardores,
El Sol resplandeciente :
En pálidos fulgores
Fallece el dia, y su enlutado velo
La noche tiende por el ancho cielo.

D. Juan Melendez Valdes.

LETRILLA.

Poderoso caballero
Es Don dinero.
Madre, yo al oro me humillo
Él es mi amante y mi amado;
Pues de puro enamorado
De continuo anda amarillo :
Que pues doblon ó sencillo,
Hace todo cuanto quiero;
Poderoso caballero
Es Don dinero.
Nace en las Indias honrado
Donde el mundo le acompaña,
Viene á morir en España,
Y es en Génova enterrado :
Y pues quien le trae al lado
Es hermoso aunque sea fiero,
Poderoso caballero
Es Don dinero.
Es galan y es como un oro,
Tiene quebrado el color,

Persona de gran valor,
Tan cristiano como moro:
Pues que dá y quita el decoro
Y quebranta cualquier fuero;
Poderoso caballero
Es Don dinero.

Son sus padres principales,
Y es de nobles descendiente,
Porque en las venas de oriente,
Todas las sangres son reales:
Y pues es quien hace iguales
A Duque y al ganadero;
Poderoso caballero
Es Don dinero.

¿Mas á quien no maravilla,
Ver en su gloria sin tasa
Que es lo ménos de su casa
Doña Blanca de Castilla?
Pero pues da al bajo silla
Y al cobarde hace guerrero,
Poderoso caballero
Es Don dinero.

Sus escudos de armas nob
Son siempre tan principales,
Que sin sus escudos reales
No hay escudos de armas dobles:
Y pues á los mismos robles
Da codicia su minero,
Poderoso caballero
Es Don dinero.

Por importar en los tratos,
Y dar tan buenos consejos
En las casas de los viejos
Gatos le guardan de gatos;
Y pues él rompe recatos
Y ablanda al juez severo,
Poderoso caballero
Es Don dinero.

Y es tanta su magestad,
Aunque son sus duelos hartos,
Que con háberle hecho cuartos
No pierde su autoridad;

Pero pues da calidad
Al noble y al pordiosero,
Poderoso caballero
Es Don dinero.
Mas valen en cualquier tierra,
Mirad si es harto sagaz,
Sus escudos en la paz,
Que rodelas en la guerra:
Y pues al pobre le entierra,
Y hace propio al forastero,
Poderoso caballero
Es Don dinero.

D. Francisco de Quevedo.

LETRILLA.

Truécanse los tiempos,
Múdanse las horas,
Unas de placeres,
De pesares otras,
Y en la primavera
De las mas hermosas
Noche son los años,
La niñez aurora.
El árbol florido,
Que el cierzo despoja,
Si enero le agravia,
Mayo le corona.
La callada fuente,
Que murmura á solas,
En verano rie,
Y en invierno llora.
Si en prisiones duermen
Las aves sonoras,
Libertad del dia
Por los ayes gozan.
Si los vientos braman,
Y la mar se enoja,
Cuando el alba nace
Descansan las olas.
Si de nieve mira
Cubierta su choza

El pastor, que en ella
Guarda ovejas pocas;
Cuando vuelve mayo
Que sus pajas dora,
Los copos de nieve
De plata son copas.
La viuda montaña
Sus nevadas tocas
Por las galas trueca
De lirios y rosas.
Y el sol á quien prenden
Sus pasos las sombras,
Mas galan despierta
Por campos de aljófar.
Para todos sale
Desterrando á todas,
Que las sombras huyen
De su luz medrosas.
Silvia, tus cabellos,
Y mejillas rojas,
Si el tiempo las pinta
Él mismo las borra.

Del Príncipe de Esquilache.

LETRILLA

ABUSO DE INVOCAR Á LAS MUSAS EN CUALQUIER ASUNTO.

No acuerdo que dia
De la otra semana,
Estando yo solo
Quedito en mi estancia,
De ser gran poeta
Me vino la gana.
Versos bien los hago
Yo de todas castas,
Sin que un pie á ninguno
Sobre, ni haga falta,
Porque con los dedos
Los cuento con pausa;
Pero en hacer versos

Diz no está la gracia
Para ser poeta
Cual yo deseaba.
Lleno de inquietudes
Sálgome de casa
Por ver á un amigo
Crítico de marca,
Que de todo entiende
Y de todo parla,
Y de todo sabe
Criticar con gracia.
Encuéntrole al punto,
Y en breves palabras
Le digo la pena
Que á mí me aquejaba:
Y así que me enseñe
Una buena traza
Para ser poeta
Cual yo deseaba.
Mi erudito amigo,
Viendo mi demanda
Me mira, y arquéa
Sus cejas pobladas,
Frunce las narices,
Estrega las palmas,
Y tomando un polvo
Dá una gran risada.
Instole de nuevo,
Y él de nuevo clava
Sus vivaces ojos
En mi mustia cara;
Pero en fin movido
De mis doctas ancias,
Con gentil talante
De esta suerte me habla:
« Nunca jamás pongas
« Tu pluma en la carta,
« Sin que invoques ántes,
« Las manos plegadas,
« El potente influjo
« De las Divas sacras:
« Bien como el famoso

« Héroe de la Mancha
« Que á su Dulcinéa
« Fielmente invocaba
« Antes que llegase
« A entrar en batalla.
« Una, dos, mil veces
« Insta, pide, clama,
« Y jamás desistas
« De tales plegarias,
« Hasta que á tu lado,
« O á corta distancia,
« Sobre augusto trono
« De nubes sentada
« Veas á la diosa
« Que te sopla ufana.
« Entónce en el hondo
« Centro de tu alma
« Verás que se enciende
« La eléctrica llama:
« Verás que tus venas
« Túrgidas se ensanchan,
« Que se abrasa el pecho,
« Que arden las entrañas,
« Se encarniza el ojo,
« Y la fez se inflama.
« Hete aquí el momento
« En que sin tardanza
« Tomarás la pluma,
« Y á vista cerrada
« Galoparla deja
« Por do tenga gana;
« Déjala seguro
« De alcanzar la palma. »
Dijo; y estregando
Otra vez las palmas,
Me mira y se rie
Y dice: *esto basta.*
Esta leccioncita
Me cayó en tal gracia,
Que á mi fiel amigo
Dí firme palabra
De ser tal poeta

Cual yo deseaba
Pues nunca en mi vida
Daré una plumada,
Sin que ántes invoque
Con voces bien altas
A todo el Parnaso,
Aunque no mas haya
De escribir las coplas
De la zarabanda.

F. VICENTE MARTINEZ COLOMER.

EPÍSTOLAS FILOSÓFICAS.

1.ª

A un Ministro; sobre la utilidad de la historia.

Ya el invierno de nubes coronado
Detuvo en hielos su corriente al rio :
Brama el Bóreas. Felices
Campos, adios, y tú, valle sombrío
A los placeres del amor sagrado,
Vénus hoy te abandona y los Amores,
Y el sol cercano al Capricornio frio,
De la noche los términos dilata.
No toleremos, no, que voladora
Así pase la edad, si los mejores
Instantes que arrebata,
Negamos del estudio á las tareas.
Por él, mi dulce amigo,
La razon conducida,
Recibe del saber altas ideas.
En la carrera incierta de la vida
Dirigir puede al hombre, y enemigo
Del ocio torpe y la ignorancia oscura,
O le presta consuelo
En la adversa ocasion, ó le asegura
El favor de la suerte :
Justa obediencia y justo imperio enseña.

Si á tí benigno el cielo
Miró al nacer, y hoy colma de favores;
Pues no á las letras proteger desdeña
Tu mano generosa,
Ellas su auxilio deben ofrecerte.
Que no siempre de flores
La senda peligrosa
De la fortuna encontrarás cubierta;
Ni el timon abandona el marinero,
Por mas que el viento igual, propicio espire.

Docta la historia, ejemplo verdadero
A tu razon presente,
De lo que habrá de ser, en lo que ha sidó.
Mira en ella los pueblos mas famosos
Que redimen sus fastos del olvido,
Si políticos ya, si belicosos,
A tanta gloria, á tal poder llegaron;
Si en ellos se admiraron
Justicia, humanidad, costumbres puras,
Si fué de la virtud asilo el trono;
Si la ignorancia, las venganzas duras,
El ocio corruptor, el abandono,
Dieron causa á su estrago.
Ya no exištís, naciones poderosas,
Vuestra gloria acabó. Tiro opulenta,
Persépolis, y tú, fiera Cartago,
Enemiga del pueblo de Quirino,
Ya no existís. Dudoso el caminante
En hórrido desierto
Os busca, y el bramido
De las fieras le aparta. La corriente
Sigue al Eufrátes que tronando suena,
Y el lugar desconoce
Donde la asiria Babilonia estuvo
Que al héroe macedon miró triunfante
Hoy cenagosos lagos, corrompido
Vapor, caliente arena,
Aspera selva, inculta, engendradora
De monstruos ponzoñosos
Encuentra solo; y la ciudad que pudo
Del vencedor romano

El yugo sacudir, Palmira ilustre,
Yace desierta ahora.
Sus arcos y obeliscos suntuosos
Montes son ya de trastornadas piedras,
Sus muros son rüinas.
Hundió del tiempo la invisible mano
Entre arbustos estériles y hiedras,
Los pórticos del foro,
En columnas de Paro sostenidos,
Basas robustas y techumbres de oro,
Donde el arte expresó formas divinas....
Memorias de dolor! Allí apacienta
Su ganado el zagal, y absorto admira
Cómo repite el eco sus acentos,
Por las concavidades retumbando.
De tal desolacion la causa mira,
No tanto en los opuestos elementos
Embravecidos, cuando
Al austro oscuro el aquilon compite,
Y Jove, en alto carro conducido,
Fulmina á los alcázares centellas;
O cuando en las cavernas oprimido
Del centro de la tierra, el fuego brama
Con rumor espantoso,
Y en su reventacion muda los montes,
Ciudades arrüina,
Hierve el mar proceloso,
Y arde en sus ondas la violenta llama.
Que el hombre, el hombre mismo,
Si á la maldad declina,
Desconociendo términos, excede
A las iras del cielo y del abismo.

Triunfó insolente la impiedad, faltaron
Las leyes, el pudor, y los robustos
Imperios de la tierra
Debilitó cobarde tiranía:
Las delicias funestas enervaron
El amor de la patria, el ardimiento,
La disciplina militar, y el dia
Llegó terrible de discordia y guerra,
Que al orgullo mortal previno el hado,

Para ejemplo á los siglos espantoso.
Y como desatado
Suele el torrente de la yerta cumbre.
Bajar al valle, y resonando lleva,
Roto el márgen con ímpetu violento,
Arboles, chozas y peñascos duros,
Rápido quebrantando y espumoso
De los puentes la grave pesadumbre,
Y la riqueza de los campos quita,
Y soberbio en el mar se precipita;
Así, bárbaras gentes, descendiendo
Del norte helado en multitud inmensa
Contra la invicta Roma, estrago horrendo,
Muerte y esclavitud la destinaron,
Y al orbe que oprimió, dieron venganza
Así, en edad distinta,
Osado el trace, sin hallar defensa,
Excediendo el suceso á la esperanza,
Trastornó los imperios del oriente,
El trono de los Césares, la augusta
Ciudad de Constantino.
Grecia humilló su frente:
El Aráxes y el Tígris proceloso,
Con el Jordan divino
Que al mar niega el tributo,
Las Arabias y Egipto fabuloso,
En servidumbre dura
Cayeron y opresion. Gimió vencida
La tierra, que llenó de espanto y luto
De sus vagos ejércitos impíos
La furia poderosa.

Mas como suele en los despojos frios
Que al sepulcro voraz lleva la muerte,
Buscar alivios á la frágil vida
La física estudiosa;
Tú así, en la edad pasada examinando
De tantos pueblos la voluble suerte,
Las causas de su gloria y su rüina,
Propio escarmiento harás la culpa ajena,
Experiencia el aviso,
Y natural talento la doctrina.

Verás entónces que el que sabe, impera,
Y en medio de las dichas preparando
El ánimo robusto
Contra la adversidad, ó la modera,
O la resiste intrépido. Que el mando
Es delicioso, si templado y justo
La union social mantiene,
Los intereses públicos procura,
La ley se cumple, y ceden las pasiones.
Que el poder, no en violencia se asegura,
Ni el horror del suplicio le sostiene,
Ni armados escuadrones;
Pues donde amor faltó, la fuerza es vana.

Tú lo sabes, señor, y en tus acciones
Ejemplo das. Tú la virtud oscura,
Tú la inocencia amparas. Si olvidado
El mérito se vió, tú le coronas;
Las letras á tu sombra florecieron,
El zelo aplaudes, el error perdonas,
Y el premio á tus aciertos recibiste
En placer interior que el alma siente.

Oh! pues tan altos dones mereciste
Al Númen bienhechor, que generoso
Igualó con tus prendas tu fortuna;
Roba instantes al tiempo presuroso,
Ilustrando la mente
Con nuevas luces, si te falta alguna.

2.ª

A. D. Gaspar de Jovellános.

Sí, la pura amistad, que en dulce nudo
Nuestras almas unió, durable existe,
Jovino ilustre; y ni la ausencia larga,
Nil a distancia, ni interpuestos montes,
Y proceloso mar que suena ronco,
De mi memoria apartarán tu idea.

Duro silencio á mi cariño impuso

El son de Marte, que suspende ahora
La paz, la dulce paz. Sé que en oscura,
Deliciosa quietud, contento vives :
Siempre animado de incansable zelo
Por el público bien, de las virtudes
Y del talento protector y amigo.

Estos que formo de primor desnudos,
No castigados de tu docta lima,
Fáciles versos, la verdad te anuncien
De mi constante fe; y el cielo en tanto
Vúelvame presto la ocasion de verte,
Y renovar en familiar discurso
Cuanto á mi vista presentó del orbe
La varia escena. De mi patria orilla
A las que el Sena turbulento baña,
Teñido en sangre; del audaz britano
Dueño del mar, al aterido belga;
Del Rhin profundo, á las nevadas cumbres
Del Apenino, y la que en humo ardiente
Cubre y ceniza á Nápoles canora;
Pueblos, naciones visité distintas,
Util ciencia adquirí, que nunca enseña
Docta leccion en retirada estancia;
Que allí no ves la diferencia suma
Que el clima, el culto, la opinion, las artes,
Las leyes causan. Hallarásla solo,
Si al hombre estúdias en el hombre mismo.

Ya el crudo invierno que aumentó las ondas
Del Tibre, en sus orillas me detiene,
De Roma habitador. ¡ Fuéseme dado
Vagar por ella, y de su gloria antigua
Contigo examinar los admirables
Restos que el tiempo, á cuya fuerza nada
Resiste, quiso perdonar! Alumno
Tú de las Musas y las artes bellas,
Oráculo veraz de la alma historia,
¡ Cuánta doctrina al afluente labio
Dieras, y cuántas, inflamado el númen,
Imágenes sublimes hallarias
En los destrozos del mayor imperio!

Cayó la gran ciudad que las naciones
Mas belicosas dominó, y con ella
Acabó el nombre y el valor latino;
Y la que osada, desde el Nilo al Bétis,
Sus águilas llevó, prole de Marte,
Adornando de bárbaros trofeos
El Capitolio, conduciendo atados
Al carro de marfil reyes adustos,
Entre el sonido de torcidas trompas
Y el ronco aplauso de los anchos foros,
La que dió leyes á la tierra; horrible
Noche la cubre, pereció. Ni esperes
En la que existe descendencia oscura,
Torpe, abatida, del honor primero,
De la antigua virtud hallar señales.

Estos desmoronados edificios,
Informes masas que el arado rompe
Circos un tiempo, alcázares, teatros,
Termas, soberbios arcos y sepulcros,
Donde (fama es comun) tal vez se escucha
En el silencio de la sombra triste
Lamento funeral, la gloria acuerdan
Del pueblo ilustre de Quirino, y solo
Esto conserva á las futuras gentes,
La señora del mundo, ínclita Roma.
¿Esto y no mas, de su poder temido,
De sus artes quedó? ¡Que no pudieron
Ni su virtud, ni su saber, ni unida
Tanta opulencia, mitigar del hado
La ley tremenda ó dilatar el golpe!
Ay! si todo es mortal, si al tiempo ceden,
Como la débil flor, los fuertes muros,
Si los bronces y pórfidos quebranta,
Y los destruye y los sepulta en polvo;
¿Para quién guarda su tesoro intacto
El avaro infeliz? ¿á quién promete
Nombre inmortal la adulacion traidora,
Que la violencia ensalza y los delitos?
¿Porqué á la tumba presurosa corre
La humana estirpe, vengativa, airada,
Envidiosa... De qué? si cuanto existe,

Y cuanto el hombre ve, todo es rüinas.

Todo : que á no volver huyen las horas
Precipitadas, y á su fin conducen
De los altos imperios de la tierra
El caduco esplendor. Solo el oculto
Númen, que anima el universo, eterno
Vive, y él solo es poderoso y grande.

3.ª

A. D. Simon Rodríguez Laso, rector del Colegio de S. Clemente de Bolonia.

Laso, el instante que llamamos vida,
¿Es poco breve, dí, que el hombre deba
Su fin apresurar? O los que al mundo
Naturaleza dió males crueles,
¿Tan pocos fueron, que el error disculpe
Con que aspiramos á crecer la suma?

Ves afanarse en modos mil, buscando
Riquezas, fama, autoridad y honores,
La humana multitud ciega y perdida?
Oye el lamento universal. Ninguno
Verás que á la deidad con atrevidos
Votos no canse, y otra suerte envidie.
Todos, desde la choza, mal cubierta
De rudos troncos, al robusto alcázar
De los tiranos, donde truena el bronce,
Infelices se llaman. Ay! y acaso
Todos lo son : que de un afecto en otro,
De una esperanza, y otra, y mil, creidos,
Hallan, huyendo el bien, fatiga y muerte.
Así buscando el navegante asturo
La playa austral, que en vano solicita,
Si ve, muriendo el sol, nube distante,
Allá dirige las hinchadas lonas.
Su error conoce al fin; pero distingue
Monte de hielo entre la niebla oscura,
Y á esperar vuelve, y otra vez se engaña :

Hasta que horrible tempestad le cerca,
Braman las ondas, y aquilon sañudo
El frágil leño en remolinos hunde,
O yerto escollo de coral le rompe.

La paz del corazon, única y sola
Delicia del mortal, no la consigue
Sin que el furor de su ambicion reprima,
Sin que del vicio la coyunda logre
Intrépido romper. Ni hallarle espere
En la estrechez de sórdida pobreza,
Que las pálidas fiebres acompañan,
La desesperacion y los delitos;
Ni los metales, que á mi rey tributa
Lima opulenta, poseyendo. El vulgo
Vano, sin luz, de la fortuna adora
El ídolo engañoso, la prudente
Moderacion es la virtud del sabio.

Feliz aquel que en áurea medianía
Ambos estremos evitando, abraza
Ignorada quietud. Ni el bien ajeno
Su paz turbó, ni de insolente orgullo
Las iras teme, ni el favor procura:
Suena en su labio la verdad, detesta
Al vicio, aunque del orbe el cetro empuñe
Y envilecida multitud le adore:
Libre, inocente, oscuro, alegre vive;
A nadie superior, de nadie esclavo.

Pero ¿cuál frenesí la mente ocupa
Del hombre, y llena su existencia breve
De angustias y dolor? Tú, si en las horas
De largo estudio el corazon humano
Supiste conocer, ó en los famosos
Palacios, donde la opulencia habita,
La astucia y corrupcion; ¿hallaste alguno
De los que el aura del favor sustenta,
Y martiriza áspera sed de imperio,
Que un placer guste, que una vez descanse?
¡Y cómo burla su esperanza, y postra
La suerte su ambicion! Los sube en alto,
Para que al suelo con mayor rüina

Se precipiten. Como en noche oscura
Centella artificial los aires rompe;
La plebe admira el esplendor mentido
De su rápida luz; retumba, y muere.

¿Ves adornado con diamantes y oro,
De vestiduras séricas cubierto
Y púrpuras del sur, que arrastra y pisa,
Al poderoso audaz? ¿La numerosa
Turba no ves que le saluda humilde,
Ocupando los pórticos sonoros
De la fábrica inmensa, que olvidado
De morir, ya decrépito, levanta?
Ay! no le envidies; que en su pecho anidan
Tristes afanes. La brillante pompa,
Esclavitud magnífica, los humos
De adulacion servil, las militares
Puntas que en torno á defenderle asisten,
Ni los tesoros que avariento oculta,
Ni cien provincias á su ley sujetas
Alivio le darán. Y en vano el sueño
Invoca en pavorosa y luenga noche;
Busca reposo en vano, y por las altas
Bóvedas de marfil vuela el suspiro.

Oh! tú del Árlas vagaroso, humilde
Orilla, rica de la mies de Céres,
De pámpanos y olivos! Verde prado
Que pasta mudo el ganadillo errante,
Aspero monte, opaca selva y fria;
¿Cuándo será que habitador dichoso
De cómodo, rural, pequeño albergue,
Templo de la amistad y de las Musas,
Al cielo grato y á los hombres, vea
En deliciosa paz los años mios
Volar fugaces? Parca mesa, ameno
Jardin, de frutos abundante y flores,
Que yo cultivaré, sonoras aguas
Que de la altura al valle se deslicen,
Y lentas formen trasparente lago
A los cisnes de Vénus, escondida
Gruta de musgo y de laurel cubierta,
Aves canoras, revolando alegres,

Y libres como, yo rumor suave
Que en tornozumbe del panal hibleo,
Y leves auras espirando olores;
Esto á mi corazon le basta... Y cuando
Llegue el silencio de la noche eterna,
Descansaré, sombra feliz, si algunas
Lágrimas tristes mi sepulcro bañan.

EPÍSTOLAS SATÍRICAS.

1.ª

El Filosofastro.

Ayer Don Ermeguncio, aquel pedante
Locuaz, declamador, á verme vino
En punto de las diez. Si de él te acuerdas,
Sabrás que no tan solo es importuno,
Presumido, embrollon, sino que á tantas
Gracias añade la de ser goloso,
Mas que el perro de Fílis. No te puedo
Decir con cuántas indirectas frases,
Y tropos elegantes y floridos,
Me pidió de almorzar. Cedí al encanto
De su elocuencia, y vieras conducida
Del rústico gallego que me sirve,
Ancha bandeja con tazon chinesco
Rebosando de hirviente chocolate
(Racion cumplida para tres prelados
Benedictinos), y en cristal luciente,
Agua que serenó barro de Andújar;
Tierno y sabroso pan, mucha abundancia
De leves tortas y bizcochos duros,
Que toda absorben la pocion suave
De soconusco, y su dureza pierden.
No con tanta placer el lobo hambriento
Mira la enferma res, que en solitario
Bosque perdió el pastor, como el ayuno
Huésped el don que le presento opimo.

Antes de comenzar el gran destrozo,

Altos elogios hizo del fragante
Aroma que la taza despedía,
Del esponjoso pan, de los dorados
Bollos, del plato, del mantel, del agua;
Y empieza á devorar. Mas no presumas
Que por eso calló; diserta y come,
Engulle y grita, fatigando á un tiempo
Estómago y pulmon. Qué cosas dijo!
¡Cuánta doctrina acumuló, citando,
Vengan al caso ó no, godos, y etruscos!
Al fin, en ronca voz: « Oh! edad nefanda,
« Vicios abominables! oh costumbres!
Oh corrupcion! » exclama; y de camino
Dos tortas se tragó. « Que á tanto llegue
« Nuestra depravacion, y un placer solo
« Tantos afanes y dolor produzca
« A la oprimida humanidad! Por este
« Sorbo llenamos de miseria y luto
« La América infeliz, por él Europa,
« La culta Europa, en el oriente usurpa
« Vastas regiones; porque puso en ellas
« Naturaleza el cinamomo ardiente:
« Y para que mas grato el gusto adule
« Este licor, en duros eslabones
« Hace gemir al atezado pueblo,
« Que en África compró, simple y desnudo.
« Oh! qué abominacion! » Dijo, y llorando
Lágrimas de dolor, se echó de un golpe
Cuanto en el hondo cangilon quedaba.

Claudio, si tú no lloras, pues la risa
Llanto causa tambien, de mármol eres:
Que es mucha erudicion, zelo muy puro,
Mucho prurito de censura estóica
El de mi huésped; y este zelo, y esta
Comezon docta, es general locura
Del filosofador siglo presente.
Mas difíciles somos y atrevidos
Que nuestros padres, mas innovadores,
Pero mejores no. Mucha doctrina,
Poca virtud. No hay picaron tramposo,
Venal, entremetido, disoluto,

Infame delator, amigo falso,
Que ya no ejerza autoridad censoria
En la Puerta del sol, y allí gobierne
Los Estados del mundo; las costumbres,
Los ritos y las leyes mude y quite.

Próculo, que se viste, y calza, y come
De calumniar y de mentir, publica
Centones de moral. Nevio, que puso
Pleito á su madre y la encerró por loca,
Dice que ya la autoridad paterna
Ni apoyos tiene ni vigor, y nace
La corrupcion de aquí. Zenon, que trata
De no pagar á su pupila el dote,
Habiéndola comido el patrimonio
Que en su mano rapaz la ley le entrega,
Dice que no hay justicia, y se conduele
De que la probidad es nombre vano.
Rufino que vendió por precio infame
Las gracias de su esposa, solicita
Una insignia de honor. Camilo apunta
Cien onzas, mil, á la mayor de espadas,
En ilustres garitos disipando
La sangre de sus pueblos infelices;
Y habla de patriotismo.... Claudio, todos
Predican ya virtud, como el hambriento
Don Ermeguncio, cuando sorbe y llora....
Dichoso aquel que la practica y calla!

2.ª

Los pedantes.

Buscando alivio á mi salud endeble,
Me vine á guarecer en la aspereza
De estos peñascos del ardor estivo,
Que hoy enciende á Madrid. Quietud, silencio,
Paz en el alma, soledad queria,
Frescura y sombras. Encerré con llave
Los doctos libros, que el talento ilustran,
Y el vigor al estómago destruyen.
Holgar quise y vivir; y apénas llego

A las orillas que fecunda el Árlas,
Coronada la sien de humildes juncos,
Inesperada pesadumbre altera
Mis honrados propósitos. ¿A dónde
Sabré ocultarme, si habitando ahora
Rústico albergue defendido en torno
De precipicios y fragosas cumbres,
Aquí me induce á traducir mi estrella?

Pero en vano será: como sucede
Una vez y otras muchas al cuitado
Que no tiene comercio, hacienda, casa,
Ni oficio, ni pension, ni renta, y vive
Tranquilo; en tanto que la numerosa
Turba, á quien debe el aire que respira,
Se afana en perseguirle. El escribano
Le cita, el alguacil le acecha y busca,
Manda Marquina que sus deudas pague,
Y no las paga: al soberano acuden,
Manda que pague, y su pobreza extrema
Privilegio le da seguro y cierto
De no pagar jamas. Yo así, fiado
De la ignorancia que padezco y lloro,
Venerando el precepto que me impone
Mi generoso protector, me eximo
De obedecerle. Si entender pudiese
Lengua que no aprendí, traduciria
En culta frase de Leon y Herrera,
Los garabatos que del norte frio
Vienen al Tajo mendigando ahora
Glosa y comentador. O si aspirase
A conseguir, sin merecerle, el nombre
De poligloto y helenista insigne;
Amigos tengo, y con ajenas plumas
Me presentara intrépido y soberbio,
Y la alquilada erudicion pudiera
Valerme aplauso entre la plebe osada
De los pedantes, cuya ciencia es solo
Mentir doctrina, aparentar estudios.

Nunca, señor, de la impostura el arte
Supe adquirir. Mucho talento anuncia,

Mucha constancia y direccion prudente,
El acercarse de Minerva al templo.
La vida es breve : el límite se ignora
Que debió á su Hacedor la siempre varia,
Robusta en producir naturaleza.
Las artes que la imitan, aspirando
A conseguir la perfeccion, desisten
A su vista confusas y cobardes
Del atrevido intento. Un primor solo,
Una sola verdad, á sus alumnos
Cuesta prolijo afan ; y aquel que logra
Adelantarse en la difícil via,
A los que siguen con incierta planta
El mismo generoso intento, adquiere
Ilustre honor que en las edades vive.
Sabio le llama el mundo, porque en una
Ciencia alcanzó lo que anhelaron muchos ;
No porque en ella al término llegase :
Que inaccesible de los hombres huye.
Solo el pedante vocinglero, hinchado
De vanidad y ponzoñosa envidia,
Todo lo sabe. En el café gobierna
Los imperios del orbe, y miéntras bebe
Diez copas de licor, sorprende, asalta,
Gana de Gibraltar el puerto y muro.
Consultádle, señor, veréis qué pronto
Cubriendo el mar de naves españolas,
Sin fatiga, sin gasto, á Irlanda ocupa,
Y los tesoros de Jamaica os pone
En la calle mayor. ¿Queréis oirle
Por tres horas no mas? Latin, tudesco,
Arabe, griego, mejicano y chino,
Cuantos idiomas hay, cuantos pudiera
Haber, los sabe. Erudicion, historia,
Náutica, esgrima, metalurgia y leyes,
En todo es superior, único y solo.
Poco estima á Mozart : nota con ceño
Que Cimarosa en tal ó tal motivo
No estuvo muy feliz. Habla y decide
En materia de escorzos y contrastes,
Tonos de luz, degradacion de tintas,
Pliegues y grupos. Convulsion padece

Con el silabizar de Garcilaso,
¡Tan delicado tímpano es el suyo!
Las faltas ve de propiedad y estilo,
En que se deslizó la mal tajada
Péñola de Cervantes.... Vive, insigne
Honor y gloria de la edad presente,
Para instruccion comun : esplendorosa
Lámpara, no te apagues. Yo, que admiro
La vasta enciclopédica doctrina,
Que ostentas en banquetes clamorosos,
No te la sé envidiar; y si consigo
Que alguna vez mi rudo verso escuche
Aquel que alivia el grave peso á Cárlos
En la dominacion de tanto imperio,
A mas no aspira mi talento humilde.

3.ª

La moderna jerigonza.

Quieres casarte, Andres? ¿O te propones
A mi dictámen acceder sumiso?
Tan dócil es tu amor? ¿O tan dudoso
El mérito será de tu futura
Doña Gregoria, que el quererla mucho,
O no quererla, de mi voz depende?
En fin, si mi opinion saber deseas,
Te la diré, pero el asunto es grave
Y toca en la moral filosofía,
No se diga de mí, que en delicadas
Materias uso de pedestre estilo
Y frase popular. Tú, que las noches
Pasas leyendo la moderna solfa
De nuestros cisnes, y por ella olvidas
De Lope y Laso la diccion, escucha;
Que en la misiva que á copiarte empiezo,
Mi dictámen te doy, no te conjuro.

« Sí, tus abriles, bonancibles años,
« Que meció cuna en menear dormido,
« Del bostezante sueñecito umbrátil,

« Huyen, y huyendo, amigo Andres, no tornan.
« ¿Qué nube de esperanzas y deseos
« Te halaga enderredor? Ay! teme, teme
« Letargoso placer, velar cargoso
« Y rugosa inquietud que á par te cercan.
« Entra, amigo, en tí mismo, ó si te place,
« Huye dentro de tí: consulta un rato
« La sensatez en lóbrego silencio,
« Y hondamente exclamante ella te aleje
« De la deshermandad desamistada,
« Que los cuidados cárdenos profusa.
« Presto será que el pestilente soplo
« Del ejemplo mortal de un mundo infecto,
« Arideciendo el alma infructuosa,
« Sin esperanza la semilla ahogue
« Que natura plantó: ni el freno triste,
« Ni el helado compas de la prudencia,
« Su vividor hervir harán que cese.
« Todo al tiempo sucumbe: el cedro añoso,
« La dócil caña, en gratitud riendo
« Dulce; como de leve niebla umbría
« El insensato orgullo. Infortunado
« Clima aridece ya con sus heladas
« Crujientes pesadumbres y fraguras,
« El númen invernal: llegan las horas
« De hielo y luto, y se empavesa el cielo.
« Salud, lúgubres dias, horrorosos
« Aquilones, salud; que ya se cubre
« Selvosa soledad de nieve fria,
« Y el alto sol mirándola se embebe.
« Abrego silbador, cierzo bramante,
« Ya la tormenta excitan borrascosa:
« Soplan el soplo de venganza, y nubes
« Oscuras en los vientos cabalgando,
« Bañan y abisman los tranquilos surcos.
« Empero ley primaveral que vuelve,
« Dócil se presta al oreante soplo
« Del aura matinal: cuanto es só el cielo,
« Todo anuncia placer: la etérea playa
« Velada en esplendor, colma la selva
« De profusion fragante, los soplillos
« Del favonio y el *beé* de las simplillas

« Corderas, que yerbilla pastan verde.
« Oh coronilla! á tí tambien te veo,
« Y la sien de la espiga, aunque levante
« El abrojo su frente ignominiosa.
« Las fuentes, los arroyos saltadores,
« Sierpes de nácar, con albores giran;
« Forman torcidas calles, y jugando
« Con las flores, se van. Canta el pardillo
« Y ledo mira al sol, vuela y se posa,
« O al vislumbrar de la modesta luna,
« Le responde la eco solitaria.
« La estacion estival en pos se sigue,
« Y el agosto abrasado ahoga las flores
« Con ardor descollante. Palidece
« El musgoso verdor, oigo quejarse
« En seco son el vértigo del polvo;
« Y lo que por do quier bañado en vida
« El zéfiro halagaba, extinto yace.
« El sol en su hosquedad desjuga el suelo,
« Y miéntras amiga la espigosa Céres
« Con la pecha del trigo desuraña
« Al cultor fatigado, los umbrosos
« Frescores el postrer aliento rien.
« Luego con sus guirnaldas pampanosas
« Octubre empampanado, en calma frente,
« La alegría otoñal nos da que vuelva:
« A la esperanza la corona el goce,
« Y la balanza justa al sol voluble
« Ya le aprisiona en sus palacios frescos.
« Zefirillo tal vez enamorado
« De alguna poma, bate el ala, y llega,
« Y la besa, y la deja, y torna, y mece
« Las hojitas, y bulle, y gira, y pára,
« Y huye, y torna á mecer.... Dejad que ciña
« La temulenta sien, ¡oh ninfas blondas!
« Mil veces Evohé... cien copas pido,
« Y en pos, y á par, y cabe mí colmádlas,
« Y otras ciento me dad..... Así natura,
« Las leyes exorables acatando,
« Próvida el perenal destino sigue,
« Engranando los seres con los seres;
« Que unos de otros en pos, en rauda marcha,

« Crecen, y llegan, y los tragan, y huyen.
« Ay! amigo hermanal! cauto desoye,
« Luengos transportes y cobarde miedo,
« Que á la infantina juventud apena.
« Se alejan ya los intornables dias,
« Tremolando el terror. Ocia, si es dado;
« No quieras zozobrar en el arrollo,
« Con los reveses reluchando indócil.
« ¿Ves la rueda insociable de fortuna
« Resaltar vacilante, en rechinido
« Y agudo retiñir? ¿y cómo torva
« La insaciabilidad del oro insomne,
« La avaricia clavó dentro del pecho?
« Ves la envidia voraz? ¿ves la perfidia,
« Riendo muertes, profusar protervias,
« Y el puñal del desprecio, la ponzoña
« De la doblez, los hielos del olvido,
« Que la alma fuente del sentir cegaron?
« Héme en fin junto á tí: que ya te tiendo
« Un brazo de salud. Ay! no disocies
« A la fiel confianza de tu frente.
« Con el destino escuda la dureza,
« Y flecha tu interior con las memorias.
« No el díscolo interes soplando estéril,
« Impida de tu pecho al golfo umbrío,
« Que en claridad lumbrosa se desnuble.
« El hombre es solo quien guarnece al hombre,
« Mi buen Andres. No marques en oprobio
« Tu vivir breve: al sexual cariño
« El brutal apetido rinda el cetro,
« Y cubre con tu mano tu deshonra.
« Que en cuanto vieres navegar los astros,
« Verás, ay! ay! ay! ay! que es llanto el gozo,
« Que las pasiones para siempre yacen,
« Yacen, sí, yacen; á la tumba lleva
« El frio de el no ser: entre orfandades
« Pasea en espectáculo profundo
« La muerte el càrro, y propiciar no puede
« Mas el mortal que suspirar deseos. »

Me has entendido Andres? Sí reconoces
Que de tan inhumana jerigonza

Nada se entiende, y te quedaste á oscuras;
Quema tus libros y renuncia al pacto,
Y hasta que aprecies el hablar castizo
De tus abuelos, solteron te queda;
Y que Doña Gregoria determine
Lo que la esté mejor. Si mi discurso,
Enfático, dogmático, trifauce
Te ha parecido bien, y en él admiras
Repetido el primor de tus modelos,
No te detengas; cásate esta noche,
Y larga sucesion te den las Furias.

ROMANCES JOCOSOS.

Mas vale callar.

¿Qué será que habiendo sido
La Musa que tanto honráis,
En obedeceros pronta,
Con sumisa voluntad;

Hoy tan perezosa esté,
Que no me quiere inspirar
Los versos que me pedís,
Si cuando pedís, mandáis?

¿Acasado pudo el deseo
De complaceros faltar,
O acabaron los calores
Con su vena perenal?

¿O fatigada tal vez,
De traducir y firmar,
Tiempo la falta y humor
Para ser original?

Y en tanto, á mí se me acusa
De indolente y holgazan:
Ella se abanica y rie,
Yo me apuro, y vos instáis.

¿Qué la cuesta en libres versos
Maldecir y murmurar,
Sátiras dictando alegres,
Llenas de pimienta y sal?

¿Acaso la edad presente
Tán corta materia da?
Tán leves son nuestros vicios?
Tán pocas locuras hay?

Si la mandaran fingir,
Y con astucia falaz
Aplaudir los desaciertos,
Los delitos adorar;

Yo el primero disculpara
Su silencio pertinaz;
Que es mejor, cuando el asunto
Obliga á mentir, callar.

Pero si queréis que solo
Dicte sátira mordaz,
¿No es decirla claramente,
Musa, dínos la verdad?

¿Pues porqué de la ocasion
No se debe aprovechar,
Y dar una felpa á tanto
Literato charlatan?

Tantos eruditos hueros,
Cuyo talento venal
Nos da en menudos las ciencias
Que no supieron jamas.

Tanto insípido hablador,
Tanto traductor audaz,
Novelistas indecentes,
Políticos de desvan.

Disertadores eternos
De virtud y de moral,
Que por no tenerla en casa,
La venden á los demas,

¿Y porqué tantos copleros,
Que en su discorde cantar
Ranas parecen, que habitan
Cenagoso charquetal,

Ha de tolerar mi Musa
Que metrifiquen en paz,
Y se metan á escribir
Hor no querer estudiar?

¿Ella no fué la que un dia
Dió leccion tan magistral,
(Haciendo el ancho teatro
Púlpito de la verdad)

Que á todo autorcillo a[illegible]roso
Llenó de terrible afan
Creyendo cercano el punto
De su exterminio fi[illegible]?

Oh! estúpidos, escribíd,
Imprimíd, representád;
Que el siglo de la ignorancia
Largos años durará.

Y miéntras al rudo vulgo
Embobéis y corrompáis,
Con farsas, que Apolo al verlas,
Padece gota coral;

Ni faltará quien os dé
Para vestir y mascar,
Ni habrá un cristiano que os diga:
Vencejos no chilléis mas.

Seguíd, y lluevan abates,
Moros, pillos de arrabal,
Arrieros, trongas y diablos
Con su rabillo detras.

Y si el público se hastía
De ver tanta necedad,
Váyase á dormir tres horas
A los Caños del Peral.

Pero, señor, si la Musa
Se llega á determinar,
Se anima y os obedece,
Y tras todos ellos da;

Y en justa sátira y docta
Los tonos quiere imitar,
Del siempre festivo Horacio,
O el cáustico Juvenal;

¿No será de tanto monstruo
Las cóleras provocar,
Y exponer á mil estragos
Su decoro virginal?

¿ No veis que yace el Parnaso
En triste cautividad,
Y en él bárbaras catervas
Atrincheradas están?

No, señor : pues siempre ha sido
Para vos fina y leal
Mi pobre Musa, y os debe
Lo que no os puede pagar;

No la mandéis que de tanto
Necio se burle jamas,
Ni les riña en castellano;
Porque no la entenderán.

Sátiras no : que producen
Odio y encono mortal;
Y entre los tontos, padece
Martirio la ingenuidad.

2.°

A Geroncio.

Cosas pretenden de mí
Bien opuestas en verdad;
Mi médico, mis amigos,
Y los que me quieren mal.

Dice el doctor : « Señor mio,
« Si usted ha de pelechar,
« Conviene mudar de vida,
« Que la que lleva es fatal.
« Débiles los nervios, débil
« Estómago y vientre está;
« ¿Pues qué piensa que resulte
« De tanta debilidad?
« Si come, no hay digestion,
« Si ayuna, crece su mal,
« A la obstruccion sigue el flato,
« Y al tiriton el sudar :
« Vida nueva, que si en esta
« Dura dos meses no mas,
« Las tres facultades juntas
« No le han de saber curar.
« No traduzca, no interprete,
« No escriba versos jamas ;
« Frailes y Musas le tienen
« Hecho un trasgo de hospital ;
« Y esos papeles y libros,
« Que tan mal humor le dan,
« Tírelos al pozo, y vayan
« Plauto y Moreto detras.
« Salga de Madrid, no esté
« Metido en su mechinal,
« Ni espere á que le derrita
« El ardor canicular :
« La distraccion, la alegría
« Rústica le curarán ;
« Mucho burro, muchos baños,
« Y mucho no trabajar. »

En tanto que esta sentencia
Fulmina la Facultad,
Mis amigos me las mullen
En junta particular.
Dicen ; « Oh ! si Moratin
« No fuese tan haragan,
« Si de su modorra eterna
« Quisiera resucitar !
« El ha sabido adquirir

« La estimacion general;
« Aplauso y envidia excita
« Cuanto llega á publicar.
« Le murmuran; pero nadie
« Camina por donde él va:
« Nadie acierta con aquella
« Difícil facilidad;
« Y si él quisiera escribir
« Tres cuadernillos no mas,
« ¿La caterva de pedantes
« Adónde fuera á parar?
« Qué se hiciera tanto insulso
« Compilador ganapan,
« Que de frances en gabacho
« Traducen el pliego á real:
« Tanto hablador, que á su arbitrio
« Méritos rebaja y da,
« Tiranizando las tiendas
« De Pérez y Mayoral?
« No señor, quien ha tenido
« La culpa de este desman,
« Si escuchara un buen consejo,
« Lo pudiera remediar.
« Tomasen la providencia
« De meterle en un zaguan,
« Con su candil, su tintero,
« Pluma y papel, y cerrar;
« Y allí con racion escasa
« De queso, agua fresca y pan,
« Escribiese cada dia
« Lo que fuera regular.
« Emporcaste un pliego? Lindo:
« Almuerza y vuelve al telar:
« Come, si llenaste cuatro,
« Cena, si acabaste ya.
« Quieres tocino? Veamos
« Si está corregido el plan.
« Quieres pesetas? pues daca
« El *drama sentimental.*
« Por cada escena dos duros
« Y un panecillo te dan,
« Por cada *pequeña pieza*

« Un *vale-dinero*, y mas.
« Y de este modo, en un año,
« Pudiéramos aumentar
« De los cómicos hambrientos
« El exprimido caudal. »

Esto dicen mis amigos
(Reniego de su amistad);
Mi suegro, si le tuviera,
No dijera cosa igual.
Esto dicen, y en un corro
Siete varas mas allá,
Don Mauricio, Don Senen,
Don Cristóbal, Don Beltran,
Y otros quince literatos
Que infestan la capital;
Presumidos, ya se entiende,
Doctos, á no poder mas:
Dicen: « Moratin cayó,
« Bien le pueden [illegible]ar,
« No chista ni se re[illegible]le,
« Ya nos ha dejado en paz.
« Su *Baron* no vale nada:
« No hay enredo allí, ni sal,
« Ni caractéres, ni versos,
« Ni lenguaje, ni... » « Es verdad, »
« Dice Don Tiburcio: « ayer
« Me aseguró Don Cleofás,
« En casa de la condesa
« Viuda de Madagascar,
« Que es traduccion muy mal hecha
« De un drama antiguo aleman... »
« Sí, traduccion, traduccion, »
Chillan todos á la par,
« Traduccion... Pues él ¿por dónde
« Ha de saber inventar?
« No señor, es traduccion.
« Si él no tiene habilidad;
« Si él no sabe, si él no ha sido
« De nuestro corro jamas;
« Si nunca nos ha traido
« Sus piezas á examinar;

« Qué ha de saber? » « Pobre diablo! »
Exclama Don Bonifaz:
« Si yo quisiera decir
« Lo que.... Pero bueno está. »
« Oiga! pues qué ha sido? Vaya,
« Díganos usted. » « No tal,
« No. Yo le estimo, y no quiero
« Que por mí le falte el pan.
« Yo soy muy sensible: soy
« Filósofo, y tengo ya
« Escritos catorce tomos
« Que tratan de humanidad,
« Beneficencia, suaves
« Vínculos de afecto y paz;
« Todo almíbares, y todo
« Deliquios de amor social;
« Pero es cierto que... si ustedes
« Me prometieran callar,
« Yo les contara. » « Sí, diga
« Usted, nadie lo sabrá:
« Diga usted. » « Pues bien: el caso
« Es que ese cisne inmortal,
« Ese dramático insigne,
« Ni es autor, ni lo será.
« No sabe escribir, no sabe
« Siquiera deletrear:
« Imprime lo que no es suyo,
« Todo es hurtado, y... Qué mas?
« Sus comedias celebradas,
« Que tanta guerra nos dan,
« Son obra de un religioso
« De aquí de la Soledad.
« Dióselas para leerlas,
« (Nunca el fraile hiciera tal)
« No se las quiso volver,
« Murióse el fraile, y andar...
« Digo me explico? » « En efecto, »
Grita la turba mordaz,
« Son del fraile. Ratería,
« Hurto, robo, claro está. »

Geroncio, mira si puede,

Haber confusion igual :
Ni sé qué hacer, ni confío
En lo que hiciere, acertar.
Si he de seguir los consejos
Que mi curador me da,
Si he de vivir, no conviene
Que pida á mis nervios mas.
Confundir á tanto necio
Vocinglero pertinaz,
Que en la cartilla del gusto
No pasó del Crístus, á ;
Componer obras que piden
Estudio, tranquilidad,
Robustez, y el corazon
Libre de todo pesar;
No es empresa para mí.
Tú, Geroncio, tú me da
Consejo. ¿Cómo supiste
Imponer, aturrullar,
Y adquirir fama de docto,
Sin hacer nada jamas?
Tú, maldito de las Musas,
Que llene de gravedad,
De todo lo que no entiendes,
Te pones á disertar;
¿Cómo sin abrir un libro,
Por esas calles te vas,
Haciéndote el corifeo
De los grajos del lugar;
Y con ellos tragas, brindas,
Y engordas como un bajá,
Y duermes tranquilo,
Sospecha tu necedad?
Dime si podré adquirir
Ese don particular,
Dáme una leccion siquiera
De impostor y charlatan;
Y verás cómo al instante
Hago con todos la paz,
Y olvido lo que aprendí,
Para lucir y medrar.

ROMANCE 1.

Destierro de abenzulema.

Aquel rayo de la guerra,
Alferez mayor del Reino,
Tan galan como valiente,
Y tan noble como fiero;
De los mozos envidiado,
Y admirado de los viejos,
Y de los niños y el vulgo
Señalado con el dedo;
El querido de las damas
Por cortesano y discreto,
Hijo hasta allí regalado
De la fortuna y el tiempo;
El que vistió las mezquitas
De venturosos trofeos,
El que pobló las mazmorras
De cristianos caballeros;
El que dos veces armado
Mas de valor que de acero
A su patria libertó
De los peligros cercos;
El gallardo Abenzulema
Sale á cumplir el destierro
A que le condena el Rey;
O el amor, que es lo mas cierto.
Servia á una Mora el Moro
Por quien el Rey anda muerto,
En todo estremo hermosa
Y discreta en todo estremo.
Dióle unas flores la dama
Que para él flores fuéron,
Y para el celoso Rey
Yerbas de mortal veneno.
Pues de la yerba tocado
Le manda desterrar luego,
Culpando su lealtad,
Para disculpar sus celos.
Sale pues el fuerte Moro

Sobre su caballo overo,
Que á Guadalquivir el agua
Le bebió y le pació el heno.
Con un hermoso jaez,
Rica labor de Marruecos,
Las piezas de filigrana,
La mochila de oro y negro.
Tan gallardo íba el caballo
Que en grave y airoso huello
Con ambas manos medía
Lo que hay de la cincha al suelo.
Sobre la marlota negra
Un blanco albornoz se ha puesto,
Por vestirse los colores
De su inocencia y su duelo.
Bordó mil hierros de lazos
Por el capellar, y en medio
En arábigo una letra,
Que dice : *Estos son mis yerros*
Bonete lleva turquí,
Derribado al lado izquierdo,
Y sobre él tres plumas presas
De un precioso camafeo...
No quiso salir sin plumas,
Porque vuelen sus deseos,
Si quien le quita la tierra
Tambien no le quita el viento.
No lleva mas de un alfange
Que le dió el Rey de Toledo,
Porque para un enemigo,
Él le basta y su derecho.
De esta suerte sale el Moro
Con animoso denuedo,
En medio de los Alcaides
De Arjona y del Marmolejo.
Caballeros le acompañan,
Y le sigue todo el pueblo,
Y las damas por do pasa
Se asoman llorando á verlo.
Lágrimas vierten ahora
De sus tristes ojos bellos
Las que desde sus balcones

Aguas de olor le vertiéron.
La bellísima Balaja,
Que llorosa en su aposento
Las sinrazones del Rey
Le pagaban sus cabellos,
Como tanto estruendo oyó
A un balcon salió corriendo,
Y enmudecida le dijo,
Dando voces con silencio:
Vete en paz, que no vas solo,
Y en tu ausencia ten consuelo;
Que quien te echa de Jaen
No te echará de mi pecho.
El con el mirar responde:
Yo me voy, y no te dejo;
De los agravios del Rey
Para tu firmeza apelo.
En esto pasó la calle,
Los ojos atras volviendo
Cien mil veces, y de Andújar
Tomó el camino derecho.

D. Luis de Góngora.

ROMANCE II.

El arbol caido.

¿Alamo hermoso, tu pompa
Donde está? ¿do de tus ramas
La grata sombra, el susurro
De tus hojas plateadas?
¿Donde tus vástagos bellos
Y la brillantéz lozana
De tantos frescos pimpollos
Que en derredor derramabas?
Feliz naciste á la orilla
De este arroyuelo, tu planta
Besó humilde, y de su aljófar
Rico feudo te pagaba.
Creciendo con él, al cielo
Se alzó tu corona ufana;
Rey del valle en tí las aves

Sus blandos nidos labraran.
Por asilo te tomaron
De su amor; y cuando el alba
Abre las puertas al dia
Entre arreboles y nácar,
Aclamándola gozosas
En mil canciones llamaban
A partir en tí sus fuegos
Las inocentes Zagalas;
Que en torno tu inmensa copa
Con bulliciosa algazara
Vió aun de la tarde el lucero
En juegos y alegres danzas.
Cuando en los floridos meses
Se abre al placer reanimada
Naturaleza, y los pechos
En sus delicias inflama,
Tú fuiste el centro dichoso,
Do de toda la comarca
Los amantes se citaron
A sus celestiales hablas.
Los viste penar, los viste
Gemir entre ardientes ansias;
Y envolviste sus suspiros
En sombras al pudor gratas.
El segador anhelante
En tí en la siesta abrasada
Llamó al sueño, que en sus brazos
Calmó su congoja amarga:
Y con tu vital frescura
Tornó á herir la mies dorada
Reanimado, y ya teniendo
Su fatiga por liviana.
Despues con tus secas hojas
Al crudo Enero..... la llama
Te tocó del rayo, y yaces
Triste ejemplo de su saña.
Cual con segur por el tronco
Roto, la pomposa gala
De tus ramas en voluble
Pirámide al cielo alzadas,
El animado murmullo

De tus hojas, cuando el ala
Del céfiro las bullia,
Y el sentido enagenaba,
Tu ufanía, el verdor tierno
De tu corteza entallada
De mil símbolos sencillos,
Todo en un punto acabára :
Y hollado, horroroso, yerto.
Solo eres ya en tu desgracia
Blanco infeliz de la piedra
Que dura mano dispara :
Estorbo y baldon del prado,
Que cual ominosa carga
Tu largo ramage abruma,
El mirarte solo espanta.
Tu encuentro el ganado evita,
Sobre tí las aves pasan
Azoradas, los pastores
Huyen con medrosa planta :
Siéndoles siniestro agüero
Aun ver cabe tí parada
La fugitiva cordera,
Que por perdida lloraban.
Solo en su horfandad doliente
La tórtola solitaria
Te busca, y piadoso alivio
La suya en tu suerte halla.
En tí llora, y en su arrullo
Se queda como elevada ;
Y el eco sus ansias vuelve
De la vecina montaña :
El eco que lastímero
Por el valle las propaga,
Do solo orfandad y muerte
Suenan las flébiles auras.
Mientra el pecho palpitante
Parece que una voz clama
De tu tronco : ¡ qué es la vida,
Si los árboles acaban !

MELENDEZ.

ROMANCE III.

En la muerte de la duquesa de Frias.

Donde el regio Manzanares
Con sesgo raudal camina
Y alcázares y tugurios
En su breve espejo imita,
Amor y amistad, la venda
Rota, la antorcha estinguida,
Junto á un sepulcro abrazados
Flores y llanto prodigan.
Allí entre el silencio eterno
De mustias sombras se eclipsa,
Astro de virtud y gracias,
El sol hermoso de Frias.
Brillante fuego del genio,
Bondad nunca desmentida,
Tierno pecho que un suspiro
Del infeliz conmovia:
Dulce candor, dulce habla,
Encantadora sonrisa,
Ardientes ojos, do puso
Vénus todas sus delicias:
A un soplo del cierzo helado
Entregaste, acerbo dia,
Y tristes yertos despojos
Son ya de la parca esquiva.
A tí, beldad malograda,
Lamenta la humilde umbría
Do el lloro de la indigencia
Enjugaste compasiva:
A tí los sacros vergeles,
Que Hipocrene fertiliza,
A cuyos cisnes canoros
Inspirabas en su orilla.
Por tí el Támesis nubloso
Y el fausto Sena suspiran,
Y á los rios de tu patria
Tu cuna y sepulcro envidian.
Vienen los vates de España,
De ciprés la sien ceñida,

Y en el túmulo deshojan
Laureles, rosas y olivas:
Los que del Turia y del Ebro
Beben; los que Tormes cria;
Por los que Tajo y Henares
Levantan su frente altiva;
Los del laurífero Bétis,
Dauro y Genil, prole antigua
Del árabe ardiente, alumnos
De su fuego y su osadía.
Todos funerales himnos
Entonan: todos su lira
De helecho fúnebre enraman
Y tristes ayes le inspiran.
¡Murió! resuenan de Mantua
Las enlutadas colinas:
¡Murió! repiten las cumbres
De Guadarrama y Fuenfria.
Todo es afliccion: no hay alma
Sin quebranto: no hay megillas
Que las lágrimas no bañen;
No hay corazon que no gima.
Mas ¡ay! que entre tantas penas
Cual cedro á humildes aristas,
Hay una que á todas vence
Y á enmudecer las obliga.
Miral al huerfano esposo
Que ya solo tiene vida
Para el dolor: sobre el mármol
Solloza mas que respira.
Y llama crüel al cielo,
Y á la suerte llama impía:
Del llanto acerbo testigos
Arboles, fuentes y ninfas.
Rota en el polvo y sin cuerdas
Yace el arpa, do solia
De la amenazada patria
Celebrar las nobles iras.
Las que ciñó en otro tiempo
Palmas de honor merecidas,
Hora despechado arroja
Y entre la arena las pisa.

« Emblemas de inútil gloria,
« ¿Qué valeis, gimiento grita,
« Si el bien por quien yo os amaba
« No ha de verla ni aplaudirla?
« Sagrados vates de Iberia,
« Cantad mi prenda perdida :
« Vuestro antiguo compañero
« Ya muriendo os lo suplica.
« Si os unió conmigo el dulce
« Lazo de amistad sencilla,
« Y al triunfo de vuestros cantos
« Alegre yo sonreía;
« Si noble rival la cumbre
Pisé de Helicon florida,
« Desconocido á las sierpes
« De la ponzoñosa envidia;
« Si la sombra de Batilo,
« Del gran Batilo, que aníma.
« Febo del Parnaso Ibero,
« Vuestras canciones y liras,
« Consolé, de dos naciones,
« Reparando la injusticia
« Cuando salvé del olvido
« Sus venerables cenizas;
« Por los lauros que á su gloria
« Debeis; por la llama activa
« Del genio que en vuestros pechos
« Sublime furor incita;
« Dad á mi querida esposa
« Nombre y fama esclarecida,
« Sagrados vates de Iberia,
« En cantos que eternos vivan.
« Yo, triste y mudo habitante
« De esta funeral campiña,
« Consonaré á vuestras voces
« Solo con lágrimas pias :
« Que no el elevado acento
« Concede al dolor Polimnia,
« Ni roba al laud sus sones
« La mano desfallecida.
« Tal vez en los nuevos troncos
« Grabaré su dulce cifra,

« Y crecerán, y con ellos
« Del pecho amante la herida.
« Este valle solitario
« Que los pesares habitan,
« O el julio ardiente le abrume,
« O el hielo agudo le oprima,
« Será mi asilo postrero,
« Donde sombra fugitiva,
« Se oculte en la infausta losa
« El bello sol de mis dias.
« En tanto del fiero olvido
« Libradla y por siempre viva
« En la memoria del hombre
« Quien no morirá en la mia. »
¡Esposo infeliz! Si es cierto
Que en las almas doloridas
Sublime y firme esperanza
Justos dolores mitiga,
Calma el llanto, y á ese helado
Sepulcro, que la delicia
De tu juventud lozana
Guarda en míseras ruïnas,
Pregunta si esconde entero
Todo el bien que fué tu dicha,
Y si de la avara muerte
Nada reservó la ira.
Los bellos ojos, las rosas
Del semblante, la armonía
De las formas, con que al mundo,
Beldad efímera, hechizas,
Todo es ya polvo. No alcanza
Ni saber, ni fuerza invicta,
Ni la hermosura, ni el cetro
A evitar la ley precisa.
Esos himnos que á su gloria
Vates célebres dedican,
Caerán con ellos al seno
Donde los siglos se abisman.
Hasta el nombre que celebran
Morirá; la piedra misma
En que tu dolor grabaste
Volverá el tiempo en cenizas.

Solo para las virtudes
No hay muerte. Del cielo hijas
Dan vida eterna en el cielo
Al alma que las cultiva.
Alza pues los tristes ojos,
Alza á la patria escogida,
Última patria que al bueno
La Providencia destina.
¿No la ves hollando el orbe
Con firme pie? ¿No la miras
Ceñir de beneficencia
Las rosas nunca marchitas?
¿No ves como Leda abraza
Al hijo que lloró un dia,
Sin temer ya que la muerte
Le arrebate á sus caricias?
La bondad y la inocencia
En celeste lazo unidas
Te esperan : la tumba es puerta,
Y la santa virtud guia.
Convierte el fiero quebranto
En esperanza benigna,
Que el ábrego del sepulcro
Lleva al puerto de la vida.
Allí se ignoran las penas,
Allí no mienten las dichas,
Ni el aura de los placeres
Con denso aroma fastidia.
Cuanto el mundo llama bienes,
Que el necio mortal codicia,
Es nada : *Virtud y polvo*
Son del vivir las reliquias.
Ese triste monumento
Con honda atencion medita,
Y hallarás el dulce alivio
De tu mal; gime y confia.
Que del sepulcro en el márgen
Muere la ilusion mentida,
Y allí, Verdad bienhechora,
Comienza tu monarquía.

D. Alberto Lista.

SONETOS.

1.°

Las Musas.

Sabia *Polimnia* en razonar sonoro,
Verdades dicta, disipando errores;
Mide *Urania* los cercos superiores
De los planetas y el luciente coro.

Une en la historia al interes decoro
Clio, y *Euterpe* canta los pastores;
Mudanzas de la suerte y sus rigores
Melpómene feroz bañada en lloro;

Calíope victorias : danzas guia
Terpsícore gentil. *Erato* en rosas
Cubre las flechas del Amor y el arco;

Pinta vicios ridículos *Talía*,
En fábulas que anima, deleitosas;
Y esta le inspira al español Inarco.

2.°

A la Capilla del Pilar de Zaragoza.

Estos que levantó de mármol duro
Sacros altares la ciudad famosa,
A quien del Ebro la corriente undosa
Baña los campos y el soberbio muro,

Serán asombro en el girar futuro
De los siglos; basílica dichosa,
Donde el Señor en majestad reposa,
Y el culto admite reverente y puro.

Don que la fe dictó, y erige eterno
Religiosa nacion á la divina
Madre que adora en simulacro santo.

Por él vencido el odio del Averno,
Gloria inmortal el cielo la destina :
Que tan alta piedad merece tanto.

INSCRIPCION

Para el sepulcro de D. Francisco Gregorio de Sálas.

En esta venerada tumba, humilde,
Yace Salicio : el ánima celeste,
Roto el nudo mortal, descansa y goza
Eterno galardon. Vivió en la tierra
Pastor sencillo de ambicion remoto,
A el trato fácil y á la honesta risa,
Y del pudor y la inocencia amigo.
Ni envidia conoció, ni orgullo insano
Su corazon, como su lengua, puro.
Amaba la virtud, amó las selvas.
Dióle su plectro, y de olorosas flores
Guirnalda le ciñó, la que preside
Al canto pastoril, divina Euterpe.

FÁBULAS.

1.ª

Los Ratones.

Un raton cortesano
Convidó con un modo muy urbano
A un raton campesino :
Dióle gordo tocino,
Queso fresco de Holanda;
Y una despensa llena
Era su alojamiento :
Pues no pudiera haber un aposento
Tan magníficamente preparado,
Aunque fuese en *Ratópolis* buscado

Con singular esmero
Para alojar á Roepan Primero,
Sus sentidos allí se recreaban,
Las paredes y techos adornaban,
Entre mil ratonescas golosinas,
Salchichones, perniles y cecinas,
Saltaban de placer ¡oh qué embeleso!
De pernil en pernil, de queso en queso.
En esta situacion tan lisonjera
Llega la despensera:
Oyen el ruido, corren, se agazapan,
Pierden el tino; mas al fin se escapan
Atropelladamente
Por cierto pasadizo abierto á diente.
«¡Esto tenemos! dijo el campesino:
Reniego ya del queso, del tocino,
Y de quien busca gustos
Entre los sobresaltos y los sustos!»
Volvióse á su campaña en el instante;
Y estimó mucho mas de allí adelante,
Sin zozobra, temor ni pesadumbres,
Su casita de tierra y sus legumbres.

Samaniego.

2.ª

Los gatos escrupulosos.

¡Qué dolor! por un descuido
Micifuf y Zapiron
Se comieron un capon,
En un asador metido.
Despues de haberse lamido,
Trataron en conferencia
Si obrarian con prudencia
En comerse el asador;
¿Le comieron? No, señor;
Era caso de conciencia.

Samaniego.

3.ª

El Perro y el Cocodrilo.

Bebiendo un perro en el Nilo,

Al mismo tiempo corria :
« Bebe quieto, » le decia
Un taimado cocodrilo.
Díjole el perro prudente :
« Dañoso es beber y andar;
¿Pero es sano el aguardar
A que me claves el diente? »
¡Oh qué docto perro viejo!
Yo venero su sentir
En esto de no seguir
Del enemigo el consejo.

SAMANIEGO.

4.ª

La Cigarra y la Hormiga.

Cantando la cigarra
Pasó el verano entero,
Sin guardar provisiones
Allá para el invierno :
Los frios la obligaron
A guardar el silencio,
Y á acogerse al abrigo
De su estrecho aposento.
Vióse desproveida
Del preciso sustento,
Sin mosca, sin gusano,
Sin trigo, sin centeno.
Habitaba la hormiga
Alli tabique en medio,
Y con mil espresiones
De atencion y respeto
La dijo : « doña hormiga,
Pues que en vuestros graneros
Sobran las provisiones
Para vuestro alimento,
Prestad alguna cosa
Con que viva este invierno
Esta triste cigarra,
Que alegre en otro tiempo
Nunca conoció el daño,

Nunca supo temerlo.
No dudeis en prestarme;
Que fielmente prometo
Pagaros con ganancias
Por el nombre que tengo. »
La codiciosa hormiga
Respondió con denuedo,
Ocultando á la espalda
Las llaves del granero :
« ¡ Yo prestar lo que gano
Con un trabajo inmenso !
Dime, pues, holgazana,
¿Qué has hecho en el buen tiempo?... »
« Yo, dijo la cigarra,
A todo pasagero
Cantaba alegremente
Sin cesar ni un momento. » —
« Ola ! ¿con que cantabas,
Cuando yo andaba al remo?
Pues ahora que yo canto,
Baila, pese á tu cuerpo.

SAMANIEGO.

5.ª

Los dos conejos.

Por entre unas matas
Seguido de perros,
No diré corria,
Volaba un conejo :
De su madriguera
Salió un compañero,
Y le dijo : « tente,
Amigo, ¿qué es esto? » —
« ¡ Qué ha de ser ! responde,
Sin aliento llego...
Dos pícaros galgos
Me vienen siguiendo. » —
« Sí (replica el otro)
Por alli los veo...
Pero no son galgos » —
« ¿Pues qué son? » — « Podencos » —

¿Qué podencos, dices?
Sí, como mi abuelo :
Galgos y muy galgos :
Bien visto lo tengo. » —
« Son podencos, vaya;
Que no entiendes de eso » —
« Son galgos, te digo » —
« Digo que podencos. »
En esta disputa
Llegan los perros,
Pillan descuidados
A mis dos conejos.
Los que por cuestiones
De poco momento
Dejan lo que importa,
Llévense este ejemplo.

IRIARTE.

6.ª

El Oso, la Mona y el Cerdo.

Un oso con que la vida
Ganaba un piamontes,
La no muy bien aprendida
Danza ensayaba en dos pies.
Queriendo hacer de persona
Dijo á una mona : « ¿qué tal? »
Era perita la mona,
Y respondióle : « muy mal. »
« Yo creo, respondió el oso,
Que me haces poco favor :
¿Pues qué mi aire no es garboso?
¿No hago el paso con primor?
Estaba el cerdo presente,
Y dijo : « Bravo! bien va!
Bailarin mas escelente
No se ha visto ni verá. »
Echó el oso, al oir esto,
Sus cuentas allá entre sí,
Y con ademan modesto
Hubo de esclamar asi :
« Cuando me desaprobaba

La mona, llegué á dudar;
Mas ya que el cerdo me alaba,
Muy mal debo de bailar. »
   Guarde para su regalo
Esta sentencia un autor:
Si el sabio no aprueba, malo;
Si el necio aplaude, peor.

IRIARTE.

7.ª

El Gozque y el Macho de Noria.

   Bien habrá visto el lector
En hosteria ó convento
Un artificioso invento
Para andar el asador:
   Rueda de madera es
Con escalones, y un perro
Metido en aquel encierro
Le da vueltas con los pies.
   Parece que cierto can,
Que la máquina movia,
Empezó á decir un dia:
« Bien trabajo; y ¿qué me dán?
   Cómo sudo! ¡ay, infeliz!
Y al cabo por grande esceso
Me arrojarán algun hueso
Que sobre de esa perdiz.
   Con mucha incomodidad
Aqui la vida se pasa:
Me iré, no solo de casa,
Mas tambien de la ciudad. »
   Apenas le dieron suelta,
Huyendo con disimulo
Llegó al campo, en donde un mulo
A una noria daba vuelta:
   Y no le hubo visto bien,
Cuando dijo: « ¿quién va allá?
Parece que por acá
Asamos carne tambien. » —
   « No aso carne; que agua saco; »
(El macho le respondió):

« Eso tambien lo haré yo,
(Saltó el can) aunque estoy flaco.
Como esa rueda es mayor,
Algo mas trabajaré :
¿Tanto pesa?... Pues ¿y qué?
¿No ando la de mi asador?
Me habrán de dar, sobre todo,
Mas racion, tendré mas gloria... »
Entonces el de la noria
Le interrumpió de este modo :
« Que se vuelva le aconsejo
A voltear su asador;
Que esta empresa es superior
A las fuerzas de un gozquejo. »
¡Miren el mulo bellaco,
Y que bien le replicó!
Lo mismo he leido yo
En un tal Horacio Flaco;
Que á un autor da por gran yerro
Cargar con lo que despues
No podrá llevar; esto es,
Que no ande la noria el perro.

IRIARTE.

EGLOGA.

AMINTA.

A Aminta y Lisis en union dichosa
Amor unido habia,
El casto amor de la inocencia hermano.
Lisi cual fresca purpurante rosa,
Que abre su cáliz virginal del dia
Al süave aliento, por Aminta ardía :
Y él celebraba ufano
En tierno acento su zagala bella.
El fugaz eco plácido llevaba
Su constante ternura
A su querida, cuando lejos de ella
Su cándido ganado apacentaba.
Eran dos niños por comun ventura

Ya dulce fruto de sus castos fuegos,
Así blondos y hermosos,
Cual entre las zagalas bullíciosos,
Sin venda ni arco en infantiles juegos,
Porque esquivas sus llamas no rezelen,
Sueltos los amorcitos vagar suelen
Cuando las danzas del abril florido.
En ellos y en su Lisi embebecido
Del pasto alegre de vicioso prado
Aminta revolvia
A su feliz cabaña su ganado;
Y el sol laso entre nieblas se perdia;
Cuando asomar por el opuesto ejido
Los vió el padre feliz: ¡oh qué alegria
Con su vista sintió! ¡cómo su pecho
En plácida zozobra palpitaba,
Cual nieve al sol en blando amor deshecho!
En lágrimas bañado los miraba,
Y luego al cielo en gratitud ferviente;
Y así cantó con labio balbuciente.

AMINTA.

¡Oh mis lindos amores?
¡Mitad del alma mia!
¡De vuestra madre bella fiel traslado!
Creced, tempranas flores,
De gloria y alegria
Colmando á vuestro padre afortunado:
Y cual risa del prado
Es el fresco rocío,
Dulce júbilo sed del pecho mio.
¡Ah con qué gozo veo
Plácidos ir girando
En lenta paz mis años bonanzosos,
Cuando en feliz recreo
De mi cuello colgando
Inocentes reís; ó bulliciosos
En juegos mil donosos
Triscais por la floresta
Tras los cabritos en alegre fiesta!
El colorin pintado
Que en la ramilla hojosa

Se mece, y blando sus cuidados trina;
El vuelo delicado
Con que la mariposa
De flor en flor besándolas camina;
La alondra que vecina
Al cielo se levanta,
Todo os es nuevo, y vuestro pecho encanta.
En vuestra faz la rosa
Rie el gozo inocente,
Y en los vivaces ojos la alegria
Vuestra boca graciosa
Y la alba tersa frente
Son un retrato de la Lisi mia.
La blanda melodía
De vuestra voz remeda
La suya, pero en mucho atras se queda.
¡Y el candor soberano
De su pecho divino!
¡Y su piedad con todos oficiosa!
Yo vi su blanca mano
Del misero Felino
Socorrer la indigencia rigurosa.
Clori en su congojosa
Suerte llorar la viera,
De su amarga borfandad fiel compañera.
Sola estás; mas el cielo
Si te roba, esclamaba,
La cara madre, te dará una amiga;
Y á la triste en su duelo
Sollozando alentaba.
Clori la abraza en su cruel fatiga;
Y sus ansias mitiga
En su seno clemente
Yo al verlo me inundaba en lloro ardiente.
De entonces mas perdido
La adoré, y ciego amante
Sus pisadas seguí por selva y prado.
Así en el ancho ejido
Con balído anhelante
Corre á su madre el recental nevado.
Oyó en fin mi cuidado;
Y mi feliz porfia

Coronando, su mano unió á la mia.
Vosotros, mis amores,
Sois el fruto precioso
Del dulce nudo y bendicion del cielo,
De mil suaves ardores
Galardon venturoso,
De nuestras ansias plácido consuelo
Renuevos que el desvelo
De mi cariño cria
Para gozarme con su pompa un dia.
Crecereis, y mi mano
Os cubrirá oficiosa,
Cual tiernas plantas de la escarcha cruda.
El cielo soberano
Con bendicion gloriosa
Hará que el fruto á la esperanza acuda;
Y deleitosa ayuda
En la vejez cansada
A mí sereis y á vuestra madre amada.
Entonces nuestra frente
El tiempo habrá surcado
De tristes rugas, el vigor perdido;
Tal el astro luciente
Se acerca sosegado
Al occidente en llamas encendido.
Pero habremos vivido;
Y hombres os gozaremos;
Y en vosotros de nuevo viviremos.
El ganado que ahora
Mi blando imperio siente,
El vuetro sentirá; y en estos prados
Os topará la aurora
Tañendo alegremente
Mi flauta y caramillo concertados.
Los tonos regalados
Que ora á cantar me atrevo
Hará mas dulces vuestro aliento nuevo.
En humilde pobreza,
Mas en paz y ocio blando,
Luego mi Lisi y yo reposaremos.
Sobre vuestra terneza
Nuestra suerte librando,

A vuestra fausta sombra nos pondremos.
Plácidos gozaremos
Su celestial frescura;
Y os colmarán los cielos de ventura.
Porque el hijo piadoso
Es de ellos alegria,
Y habitará la dicha su cabaña:
Pasto el valle abundoso
Siempre á su aprisco cria:
Ni el lobo fiero á sus corderas daña:
Nunca el año le engaña;
Y en su trono propicio
Acoge Dios su humilde sacrificio.
A sus dulces desvelos
Rie blanda su esposa,
Corona de su amor y su ventura;
Y de hermosos hijuelos
Cual oliva viciosa
Le cerca, y en servirle se apresura:
De inefable ternura
Inundado su seno,
Cien nietos le acarician de años lleno.
¡Oh mis hijos amados!
Sed buenos, y el rocío
Vendrá del cielo en lluvia nacarada
Sobre vuestros sembrados:
Os dará leche el rio,
Y miel la añosa encina regalada:
Vuestra frente nevada
Lucirá largos dias.....
Ay! ¡oiga el cielo las plegarias mias!
Con delicado acento
Así Aminta cantaba,
Bañado el rostro en delicioso llanto,
Y el feliz pecho en celestial contento;
Y con planta amorosa
A sus dulces hijuelos se acercaba:
Llegó do estaban, y cesó su canto;
Que con burla donosa
Uno el cayado jugueton le quita
Y el balante ganado ufano rige,
Que al redil conocido se dirige;

Mientra el mas pequeñuelo se desquita
Con mil juegos graciosos,
Sonar queriendo con la tierna boca
La dulce flauta que su padre toca.
Y de Aminta en los brazos cariñosos
Llegando á la alqueria,
Caen las sombras, y fallece el dia.

MELENDEZ.

OTRA.

EL ZAGAL DEL TORMES.

Fértiles prados, cristalina fuente,
Bullicioso arroyuelo, que saltando
De su puro raudal plácido vagas
Entre espadañas y oloroso trébol;
Y tú, álamo copado, en cuya sombra
Las zagalejas del ardiente estio
Las horas pasan en feliz reposo,
Adios quedad; vuestro zagal os deja;
Que allí del Ebro á los lejanos valles
Fiero le arrastra su cruel destino,
Su destino cruel, no su deseó.
Ya mas, ¡ oh Tórmes ! tu corriente pura
Sus ojos no verán : no sus corderas
Te gustarán, ni los viciosos pastos
De tus riberas gozarán felices :
No mas de Otea las alegres sombras,
No mas las risas y sencillos juegos,
Pláticas gratas y canciones tiernas
De la dulce amistad. Aquí han corrido,
Cual estas lentas cristalinas aguas
Riendo giran con iguales pasos,
De mi florida edad los claros dias.
De las dehesas del templado estremo
Vine estraño zagal á estas riberas,
Cuando mi barba del naciente bozo
Apenas se cubria; y en las ramas
De los menores árboles los nidos
Pudo alcanzar mi ternezuela mano
De los dulces pintados colorines.

Aquí á sonar mi caramillo alegre
Me enseñó amor: y el inocente pecho
Palpitando sentí la vez primera.
Aquí le ví temer; y á la esperanza
Crédulo dilatarse, cual fragantes
A los soplillos del favonio tienden
Sus tiernas galas las pintadas flores,
Cuando en mayo benigno el sol les rie.
Con planta incierta discurriendo ocioso
En inocencia y paz, libre y seguro
Cantar me oisteis, y volver mis trinos
Parlero el monte en agradable juego.
Llevar me visteis mi feliz ganado
Del valle al soto, y desde el soto al rio
Bañado en gozo cuando el sol heria
Mi leda faz con su naciente llama,
En dulce caramillo y voz süave
Su lumbre celebraba y mi ventura.
Mis ovejillas del caliente aprisco
Saltando huían con balido alegre,
Seguidas de sus cándidos hijuelos,
Al conocido valle, do seguras
Se derramaban, y ladrando en torno
Mi perro fiel con ellas retozaba.
Otros zagales á los mismos pastos
Sus corderos solícitos traian,
A par brindados de la yerba y flores.
Y juntos bajo el álamo que cubre
Con sombra amiga y susurrantes hojas
La clara fuente, en pastoriles juegos
Nos viera el sol en su dorado giro
Perder contentos las ardientes horas,
Que en torno de él fugaces revolaban.
Vićnos la noche y el brillante coro
De sus luceros repetir los juegos
Entre las sombras del callado bosque.
Y á mí embargado en contemplar el giro
De tanta luz, ó la voluble rueda
Con que del año la beldad graciosa
Ornan del crudo enero el torvo ceño,
Del mayo alegre las divinas flores,
Las ricas mieses del ardiente estío,

Y de olorosas frutas coronado
El otoño feliz, las maravillas
Cantar de Dios con labio balbuciente,
En tierno gozo palpitando el pecho,
Y sonando otra voz muy mas canora
Que de humilde pastor mi dulce flauta.
¡Delicia celestial, ante quien bajo
Es cuanto precia el cortesano iluso
De oro, de mando ó deleznable gloria!
No allí á nublar tan inocente gozo
El pálido temor, no los cuidados
Solícitos vinieran, ó la envidia
Sesga mirando, su cruel ponzoña
Pudo sembrar en nuestros llanos pechos.
Todo fué gozo y paz: todo süave
Santa amistad y llena bienandanza.
En plácida igualdad muy mas seguros
Que los altos señores, nunca el dia
Nos rayó triste, ni la blanca luna
Salió á bañar con su argentada lumbre
Nuestra llorosa faz, cual allá cuentan
Que en las ciudades y soberbias cortes
La noche entera en míseros cuidados
Los cïudadanos desvelados lloran.
¡Tanto bien acabó! Como deshace
Del año la beldad crudo granizo
Que airada lanza tempestosa nube;
Y la dorada mies, del manso viento
Antes movida en bulliciosas olas,
Ya entre sus largos surcos desgranada
Del triste labrador la vista ofende:
Así á dar fin á mi apenada vida
A tan lejanos términos me lleva
Ay! ¿para qué? De mis fugaces años
A mas nunca tornar desparecieron
Los mas serenos ya; y acaso á hundirse
Los que me esperan de dolor conmigo
Corren infaustos en la tumba fria.
Pasó cual sombra mi niñez amable,
Y á par con ella sus alegres juegos.
Relámpago fugaz en pos siguióla
La ardiente juventud; danzas, amores,

Cantares, risas, doloridas ansias,
Dulces zozobras, veladores celos,
Paces, conciertos agradables, todo
Despareció tambien, y el sol me viera,
Entre rosas abriendo á la galana
Primavera las puertas celestiales,
Seis lustros ya sus bienhechores rayos
Mirar contento con serenos ojos.
¡Y ora habré de dejar estas riberas
Donde vivo feliz! y estos oteros!
Este valle! este rio en libre planta
Cantando veces tantas de mí hollados
No veré mas! y mis amigos fieles!
Y mis amigos! ¡oh dolor! con ellos
Aquí me gozo y canto: aquí esperaba
El trance incierto de mis breves dias,
Y que cerrasen mis nublados ojos
Con oficiosa mano: ¿á qué otros bienes?
Otras riquezas y cansados puestos?
¿A qué buscar en términos distantes
La dicha que me guardan estas vegas,
Y estas praderas y enramadas sombras?
Mi choza humilde á mi llaneza basta,
Y este escaso ganado á mi deseo.
Téngase allá la pálida codicia
Su inútil oro, y la ambicion sus honras;
Que igual alumbra el sol al alto pino
Y al tierno arbusto que á sus plantas nace
Mas ya partir es fuerza: bosque hojoso,
Floridos llanos, cristalino Tormes,
Quedad por siempre adios; dulces amigos,
Adios quedad, adios; y tú indeleble
Conserva, árbol pomposo, la memoria
Que impresa dejo en tu robusto tronco,
Y estas letras en lágrimas bañadas.

Aquí Batilo fue feliz; sus hados
Le conducen del Ebro á la corriente:
Pastores de este suelo afortunados,
Nunca olvideis vuestro zagal ausente.

Id, ovejillas, id: y tan dichosas
Sed del gran rio en los lejanos valles,
Cual del plácido Tormes lo habeis sido

Con vuestro humilde dueño en las orillas :
Id, ovejillas, id ; id, ovejillas.

MELENDEZ.

IDILIO.

LICIO.

En el campo venturoso
Donde con clara corriente
Guadalaviar hermoso
Dejando el suelo abundoso
Da tributo al mar potente ;
Galatea desdeñosa
Del dolor que á Licio daña,
Iba alegre y bulliciosa
Por la ribera arenosa
Que el mar con sus ondas baña :
Entre la arena cogiendo
Conchas y piedras pintadas,
Muchos cantares diciendo
Con el son del ronco estruendo
De las ondas alteradas.
Junto al agua se ponia,
Y las ondas aguardaba,
Y en verlas llegar huía :
Pero á veces no podia,
Y el blanco pie se mojaba.
Licio, al cual en sufrimiento
Amador ninguno iguala,
Suspendió allí su tormento,
Mientras miraba el contento
De su pulida zagala.
Mas cotejando su mal
Con el gozo que ella habia,
El fatigado zagal
Con voz amarga y mortal
De esta manera decia :
Ninfa hermosa, no te vea
Jugar con el mar horrendo,

Y aunque mas placer te sea
Huye del mar, Galatea,
Como estás de Licio huyendo.
Deja ahora de jugar,
Que me es dolor importuno,
No me hagas mas penar,
Que en verte cerca del mar
Tengo celos de Neptuno.
Causa mi triste cuidado,
Que á mi pensamiento crea,
Porque ya está averiguado,
Que si no es tu enamorado,
Lo será cuando te vea.
Y está cierto; porque amor
Sabe desde que me hirió,
Que para pena mayor
Me falta un competidor
Mas poderoso que yo.
Deja la seca ribera,
Do está el alga infructúosa,
Guarda que no salga afuera
Alguna marina fiera
Euroscada y escamosa.
Huye ya, y mira que siento
Por tí dolores sobrados,
Porque con doble tormento
Celos me da tu contento,
Y tu peligro cuidados.
En verte regocijada
Celos me hacen acordar
De Europa, ninfa preciada,
Del toro blanco engañada,
En la ribera del mar.
Y el ordinario cuidado
Hace que piense contino
De aquel desdeñoso Alnado,
Orilla el mar arrastrado,
Visto aquel monstruo marino.
Mas no veo en tí temor
De congoja y pena tanta,
Que bien sé por mi dolor
Que á quien no teme al amor

Ningun peligro le espanta.
   Guarte pues de un gran cuidado,
Que el vengativo Cupido
Viéndose menospreciado,
Lo que no hace de grado,
Suele hacerlo de ofendido.
   Ven conmigo al bosque ameno,
Y al apacible sombrio
De olorosas flores lleno,
Do en el dia mas sereno
No es enojoso el estio.
   Si el agua te es placentera,
Hay allí fuente tan bella,
Que para ser la primera
Entre todas, solo espera
Que tú te laves en ella.
   En aqueste raso suelo
A guardar tu hermosa cara
No basta sombrero ó velo,
Que estando al abierto cielo
El sol morena te para.
   No escuchas dulces concentos
Sino el espantoso estruendo
Con que los bravosos viéntos
Con soberbios movimientos
Van las aguas revolviendo.
   Y tras la fortuna fiera.
Son las vistas mas sũaves
Ver llegar á la ribera
La destrozada madera
De las anegadas naves.
   Ven á la dulce floresta,
Do natura no fué escasa,
Donde haciendo alegre fiesta
La mas calorosa siesta.
Con mas deleite se pasa.
   Huye los soberbios mares:
Ven verás como cantamos
Tan deleitosos cantares,
Que los mas duros pesares
Suspendemos y engañamos;
   Y aunque quien pasa dolores,

Amor le fuerza á cantarlos,
Yo haré que los pastores
No digan cantos de amores,
Porque huelgues de escucharlos.
Allí, por bosques y prados,
Podrás leer todas horas,
En mil robles señalados
Los nombres mas celebrados
De las ninfas y pastoras.
Mas seráte cosa triste
Ver tu nombre allí pintado,
En saber que escrita fuiste
Por el que siempre tuviste
De tu memoria borrado.
Y aunque mucho estés airada,
No creo yo que te asombre
Tanto el verte allí pintada,
Como el ver que eres amada
Del que allí escribió tu nombre,
No ser querida y amar,
Fuera triste desplacer;
¿Mas qué tormento ó pesar
Te puede, ninfa, causar
Ser querida y no querer?
Mas desprecia cuanto quieras
A tu pastor, Galatea:
Solo que en estas riberas
Cerca de las ondas fieras
Con mis ojos no te vea.
¿Qué pasatiempo mejor
Orilla el mar puede hallarse
Que escuchar al ruiseñor,
Coger la olorosa flor,
Y en clara fuente lavarse?
Pluguiera á Dios que gozáras
De nuestro campo y ribera,
Y porque mas lo preciáras,
Ojalá tú lo probáras
Antes que yo lo dijera.
Porque cuanto alabo aquí
De su crédito lo quito,
Pues el contentarme á mí

Bastará para que á tí
No te venga en apetito.
   Licio mucho mas le hablára,
Y tenia mas que hablalle,
Si ella no se lo estorbára,
Que con desdeñosa cara
Al triste dice que calle.
   Volvió á sus juegos la fiera,
Y á sus llantos el pastor,
Y de la misma manera
Ella queda en la ribera,
Y él en su mismo dolor.

GASPAR GIL POLO.

OTRO.

LA AUSENCIA.

   Del cárdeno cielo
Las sombras ahuyenta
Rosada la aurora
Rïendo á la tierra;
   Y Filis llagada
Del mal de la ausencia,
De Otea los valles
En lágrimas riega.
   Tierna clavellina,
Cuando apenas cuenta
Diez y siete abriles
Inocente y bella,
   En soledad triste
Su zagal la deja
Que del claro Tormes
Se pasó al Eresma.
   Un mayoral rico
Allá diz que intenta
Guardarlo, y que Filis
Por siempre lo pierda.
   Quien á ageno gusto
Sujetó su estrella,
Engáñase necio
Si libre se piensa.

La vejez helada
Con rigor condena
Las lozanas flores
De la primavera.
La infelice Filis
Se imagina eternas
Las horas, que tardan
De su bien las nuevas.
¡ Ay ! dice ; y al cielo
Los ojos eleva,
Sus ojos cubiertos
De horror y tristeza.
¡ Ay ! ¡ cuánto me aguarda
De duelos y quejas !
En solo pensarlo
Mi pecho se hiela.
Tórtola viüda,
Solitaria yedra,
Sin mi olmo frondoso
Que en pie me sostenga,
¿ Qué haré, cuitadilla ?
¿ O dó iré que pueda
Vivir sin su arrimo,
Tan niña y tan tierna ?
¡ Felices vosotras,
Mis mansas corderas,
Que ni celos hieren,
Ni agravios aquejan !
¡ Con cuánta alegria
Mis ojos os vieran
Pacer de este prado
Golosas la yerba !
¡ O á la mano amiga
Que sal os presenta
Veniros, y hacerme
Lalando mil fiestas !
¡ Y tú, fiel cachorro,
Qué saltos y vueltas
No dieras, siguiendo
De mi bien las huellas,
Cuando él por hablarme,
Cantándome letras

De dulces amores,
Saliera al Otea!
Hoy todo ha mudado:
Del calor la fuerza
Los valles agosta,
Las fuentes deseca.
¡A este pecho triste
Con mayor violencia
Abrasa de olvido
La ardiente saeta!
Aquí donde lloro,
Aquí en esta vega
Nos vimos y amamos
Por la vez primera.
Todo fue en un punto,
Cual súbito vuela
La llama del rayo,
Y el árbol humea.
Corderitas mias,
¿Quién ¡ay! me dijera
Que viento serian
Sus locas finezas?
Juramentos tantos
Y ahincadas promesas,
Si hay fe entre los hombres,
¿Porqué se me niegan?
¡Amor! tú me escuchas,
Y tú los oyeras:
Sea tuyo el castigo,
Cual tuya es la ofensa.
¡Oh! nunca tuviese
Yo vuestra inocencia;
Nunca, ó corderitas,
Le escuchára necia,
Cual de áspid huyendo
Su voz lisonjera,
Sus ayes falaces,
Sus blandas endechas;
Y en llanto mis ojos
Cegar no se vieran,
Ni en hondos suspiros
Doliente la lengua.

Quien en hombres fia,
Haz cuenta que siembra
En las duras rocas,
O en la ardiente arena:
Què en vez de ventura
Recoge vergüenza,
Y en vez de alegrias
Cuidados y penas.
Llorad, ojos mios,
Pues fue culpa vuestra
Jugar bulliciosos,
Mirar sin cautela.
Volad, mis suspiros,
Sentidas querellas,
Volad, do mi aleve
Riendo os espera.
Sigaos mi pecho
Ardiente centella,
Que al suyo de bronce
Derrita cual cera.
Y vosotros, hijos
De mi pasion ciega,
Finos sentimientos,
Sencillas ternezas,
Partid de mi labio,
Volad á la oreja
Del que os llamó dulces
Mas que miel hiblea.
Decidle mis ansias,
Decidle cual queda
De penada y triste
Su fiel zagaleja.
Humildes rogadle,
Rogadle que vuelva;
Si aleve no gusta
Que mísera muera.
Decidle....; mas nada
Si oiros desdeña
Le digais; y nada
Si de mí se acuerda.

MELENDEZ.

EPIGRAMAS.

1.°

Irrevocable destino de un autor silbado.

Cayó á silbidos mi *Filomena.*
— Solemne tunda llevaste ayer.
— Cuando se imprima, verán que es buena.
— Y qué cristiano la ha de leer?

2.°

A un escritor desventurado, cuyo libro nadie quiso comprar.

En un cartelon leí.
Que tu obrilla baladí
La vende Navamorcuende...
No has de decir que la vende,
Sino que la tiene allí.

3.°

A Geroncio.

Pobre Geroncio, á mi ver
Tu locura es singular:
¿ Quién te mete á censurar
Lo que no sabes leer?

4.°

A PEDANCIO.

Autor de una obra en que le ayudaban varios amigos.

Pedancio, á los botarates
Que te ayudan en tus obras,
No los mimes ni los trates:
Tú te bastas y te sobras
Para escribir disparates.

5.°

Al mismo.

Tu crítica majadera
De los dramas que escribí,
Pedancio, poco me altera;
Mas pesadumbre tuviera,
Si te gustaran á tí.

ELEGÍA.

A las Musas (1).

Esta corona, adorno de mi frente,
Esta sonante lira y flautas de oro,
Y máscaras alegres, que algun dia
Me disteis, sacras Musas; de mis manos
Trémulas recibíd, y el canto acabe;
Que fuera osado intento repetirle.
He visto ya cómo la edad lijera,
Apresurando á no volver las horas,
Robó con ellas su vigor al númen.
Sé que negáis vuestro favor divino
A la cansada senectud, y en vano
Fuera implorarle; pero en tanto, bellas
Ninfas, del verde Pindo habitadoras,
No me neguéis que os agradezca humilde
Los bienes que os debí. Si pude un dia,
No indigno sucesor de nombre ilustre,
Dilatarle famoso; á vos fué dado
Llevar al fin mi atrevimiento. Solo
Pudo bastar vuestro amoroso anhelo,
A prestarme constancia en los afanes
Que turbaron mi paz, cuando insolente
Vano saber, enconos y venganzas,
Codicia y ambicion, la patria mia
Abandonaron á civil discordia.

---

1 Esta elegía se escribió, como ella misma lo indica, despues que el autor se retiró á Francia en 1821 huyendo de la peste de Barcelona, y mas todavía de la dominacion popular. (*Nota del autor.*)

Yo vi del polvo levantarse audaces,
A dominar y perecer, tiranos;
Atropellarse efímeras las leyes,
Y llamarse virtudes los delitos.
Vi las fraternas armas nuestros muros
Bañar en sangre nuestra, combatirse
Vencido y vencedor, hijos de España,
Y el trono desplomándose al vendido
Impetu popular. De las arenas,
Que el mar sacude en la fenicia Gádes,
A las que el Tajo lusitano envuelve
En oro y conchas; uno y otro imperio,
Irás, desórden esparciendo y luto,
Comunicarse el funeral estrago.
Así, cuando en Sicilia el Etna ronco
Revienta incendios, su bifronte cima
Cubre el Vesubio en humo denso y llamas,
Turba el Averno sus calladas ondas;
Y allá del Tibre en la ribera etrusca,
Se estremece la cúpula soberbia,
Que da sepulcro al sucesor de Cristo.

Quién pudo en tanto horror mover el plectro?
Quién dar al verso acordes armonías,
Oyendo resonar gritos de muerte?
Tronó la tempestad : bramó iracundo
El huracan, y arrebató á los campos
Sus frutos, su matiz; la rica pompa
Destrozó de los árboles sombríos :
Todas huyeron tímidas las aves
Del blando nido, en el espanto mudas:
No mas trinos de amor. Así agitaron
Los tardos años mi existencia; y pudo
Solo en region extraña, el oprimido
Ánimo hallar dulce descanso y vida.

Breve será, que ya la tumba aguarda,
Y sus mármoles abre á recibirme;
Ya los voy á ocupar... Si no es eterno
El rigor de los hados, y reservan
A mi patria infeliz mayor ventura;
Dénsela presto, y mi postrer suspiro

Será por ella... Prevenid en tanto
Flébiles tonos, enlazád coronas
De cipres funeral, Musas celestes;
Y donde á las del mar sus aguas mezcla
El Garona opulento, en silencioso
Bosque de lauros y menudos mirtos
Ocultád entre flores mis cenizas.

FIN.

TABLA.

Inutilation noted by cataloguer.
Incomplete - Not available

PARTE SEGUNDA.

